Prof. univ. dr. Gheorghe Crăciun †

Introducere în teoria literaturii

ediție revăzută şi adaptată pentru învățămîntul la distanță,
anul I, semestrul I (cap. 1-7) şi semestrul al II-lea (cap. 8-14)

Notă:

Îmi revine ingrata sarcină de a modifica, în scopul adaptării la cerinţele învăţămîntului la distanţă, lucrarea regretatului nosru coleg Gheorghe Crăciun, o lucrare gîndită unitar, ca o carte, şi pe care, nu mă îndoiesc, ar fi fost cel dintîi care să o regîndească şi refacă din tmelii. Astfel încît mă limitez la operaţiuni cosmetice: (încă) un capitol introductiv, *Teoria literaturii, teorii ale literaturii*, plus obişnuitele cerinţe didactice ale formatului ID: rezumate, întrebări de autoverificare, teme de casă etc.

Romulus Bucur

NOTĂ INTRODUCTIVĂ

Prezentul curs de teoria literaturii se adresează în primul rând studenților de la facultățile de filologie, anul I de studiu. El îi poate însă interesa şi pe elevii şi profesorii de liceu, venind în întâmpinarea oricărui cititor care doreşte să se familiarizeze cu problemele teoretice ale literaturii. Conceput pe o dimensiune nu foarte apăsat didactică, într-o expunere uşor eseistică, cursul îşi propune examinarea unor concepte, categorii, principii, forme literare esențiale pentru înțelegerea ideii de literatură şi de operă artistică.

Există astăzi în spațiul teoriei literaturii, cum a existat întotdeauna, un fel de ceartă între adepții punctului de vedere tradițional şi promotorii unor concepte şi metode moderne. Nu am adoptat în mod deschis nici una dintre aceste perspective. Cursul nu pledează pentru o orientare teoretică anume. El are ca scop inițierea într-o problematică, nu impunerea unor formulări sau explicații definitive. De altfel, cursul nu urmăreşte să epuizeze toate problemele pe care le ridică studiul literaturii. El se limitează la o perspectivă **intrinsecă,** vizând elementele imanente ale operei literare. Relațiile dintre literatură şi biografie, societate, ştiință şi filosofie etc. (componenta **extrinsecă** a literaturii) urmează să fie abordate într-un alt curs pentru studenții din anii superiori. Ca un corolar al acestor două trepte, în final va fi propus un curs de **teoria şi analiza textului.**

Revenind la materia prezentului curs, trebuie spus că el îşi propune în cadrul fiecărei teme, o abordare atât teoretică, cât şi istorică. Am încercat să asigur o tratare accesibilă şi clară a problemelor teoretice astăzi cu valoare de truism, dar şi să exemplific unele categorii sau forme literare cu punctele de vedere personale, originale, ale unor autori moderni de autoritate. Cursul insistă destul de mult asupra definiției unor concepte generale (literatură, antiliteratură, metaliteratură etc.) din simplul motiv că în domeniul teoriei literare rigoarea noțională este un element sine qua non, care trebuie susținut ca atare. Cursul nu are pretenții de originalitate, el este o compilație teoretică superioară, încearcă să sintetizeze definiții, accepții, principii de o mare diversitate, din ce în ce mai numeroase în ultimele decenii.

Se spune astăzi că nu mai putem vorbi despre o teorie a literaturii, ci despre diferite teorii ale literaturii, ceea ce este adevărat. Nu putem însă cădea în relativismul absolut al unei multiplicități inepuizabile, ireconciliabile de metode şi noțiuni. În 1942, când au publicat prima ediție a tratatului de Teoria literaturii, Wellek şi Warren aveau convingerea că o abordare sistematică a problemelor literaturii este încă posibilă. Lucrarea celor doi teoreticieni americani rămâne pricipalul reper al acestui curs, exact în această idee, a sistematizării. În ce priveşte celelalte referințe, ele se adresează deopotrivă tradiției şi modernității, autorilor vechi şi noi, în încercarea de a ilustra cât

mai în profunzime specificul problematic al teoriei literaturii. O bibliografie generală şi o bibliografie organizată pe teme oferă în finalul cursului posibilitatea unei documentări detaliate şi un material util pentru dezbaterile de seminar.

Cap. I

Teoria literaturii – teorii ale literaturii[*]

Anticipînd tematica acestui curs, vom da două definiții ale literaturii, de folosit ca punct de plecare în discuția noastră. După cum se vede, ele aparțin unor poeți importanți ai secolului XX, şi ai poeziei moderne în general, un fenomen caracterizat atît prin creație inovatoare, cît şi, în paralel, prin dimensiunea reflexivă paralelă creației – marii poeți sînt în acelaşi timp şi teoreticieni. Astfel, conform unuia dintre ei, Paul Valéry, “Literatura este şi nu poate fi altceva decît un fel de extindere şi de aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului.” Mai departe, un alt poet important al secolului XX, Ezra Pound, considera marea literatură drept “limbajul încărcat cu sens în gradul maxim posibil”. În ambele definiții este vorba de limbaj, literatura nu este altceva decît o artă a cuvîntului; în prima dintre ele e vorba despre o prelucrare individuală, ulterioară celei coelctive a limbajului, de o re-elaborare a acestuia în scopuri expresive (deşi asupra acestui termen s-ar putea formula anumite rezerve), în vreme ce a doua definiție aduce, implicit, în discuție variabilitatea istorică a termenului de literatură, căci sensurile cuvintelor evoluează în timp, sensul operei în general, altfel spus, criteriile de evaluare a acesteia sînt diferite în antichitate, față de, să zicem, zilele noastre. Această variabilitate s-ar putea explica prin ceea ce numim, pe urmele esteticii receptării, *orizont de aşteptare*, adică imaginea mentală implicită a operei, o idee despre *ce este* şi *cum trebuie să fie* literatura. Este vorba de un sistem în continuă re-elaborare şi, în acelaşi timp, de un artificiu ingenios care ne permite să dăm o definiție acceptabilă literaturii.

Literatura (< lat. *littera*) este tot ceea ce se scrie într-o epocă şi este considerat demn de a fi răspîndit, în virtutea gustului unei elite a respectivei epoci. Ceea ce deschide o nouă discuție, dezvoltată în acest curs, ca şi în literatura de specialitate, asupra *scrisului*. Este vorba de limbaj, dar de limbajul *scris* (problemele oralitaății şi ale relației acesteia cu scrierea constituie o altă discuție legată de disciplina noastră). Putem defini astfel, provizoriu, literatura drept totalitatea textelor verbale receptate într-un anumit fel – ca un anumit tip de valoare existentă / manifestîndu-se strict în interiorul limbajului, ca artă verbală.

Am afirmat că literatura se construieşte în interiorul şi cu ajutorul limbajului. Dar nu putem să nu observăm că acesta are, pe lîngă utilizarea artistică (secundară, în fond) şi o întrebuințare utilitară, pragmatică. Mai putem susține, în spiritul definițiilor lui Valéry şi Pound citate mai sus (ca şi după o serie de alte mărturii ale unor scriitori moderni), că literatura este o modalitate de punere în discuție a limbajului. Cu alte cuvinte, că literatura este un discurs asupra realității, deosebindu-se de alte

[*] Capitol scris de Romulus Bucur; pentru a nu mai încărca lucrarea, referințele au fost lăsate la o parte.

discursuri prina ceea că e conştient de sine. Un discurs mediat, asupra realităţii, exterioare sau interioare aşa cum se vede ea prin limbaj. Şi, mai departe, teoria literaturii se construieşte tot în limbaj, fiind însă un *discurs asupra literaturii* (un *metadiscurs*), care se articulează într-un anumit mod.

Primii teoreticieni ai literaturii (în spaţiul cultural european) au fost Platon şi Aristotel. Lor li se datorează lansarea în discuţiile literare (şi estetice în general) a termenului de *mimesis*, care, în cel mai larg sens, înseamnă *imitaţie*. Diferenţa dintre cei doi gînditori constă în valorizarea diferită pe care i-o acordă. La Platon, în *Republica*, noţiunea de *mimesis* serveşte punerii literaturii într-o poziţie de inferioritate: lumea în care trăim este o copie imperfectă a uneia ideale, a ideilor, iar *mimesis*-ul este o copie secundară, de gradul doi. De aceea, poeţii (*poietes*, artizan, meşteşugar) sînt nevrednici să locuiască în statul ideal pe care îl preconiza filosoful.

Aristotel este, în schimb, mai pragmatic. În *Poetica* sa, el îşi propune o serie de obiective pe care le-am putea considera absolut rezonabile, care pot constitui oricînd domeniul unei ştiinţe a literaturii, şi anume, să "trateze arta poetică în sine, despre speciile sale, considerate fiecare în raport cu finalitatea sa, despre modul în care trebuie compusă poezia şi modul de cercetare a ei."

Putem vedea aici schiţa unui proiect de cercetare a literaturii despre care am putea spune că, pînă în zilele noastre, nu a fost dus la capăt din următoarele motive obiective – ceea ce nu înseamnă, totuşi, cîtu?i de puţin, inutilitatea sa; teoria literaturii este un auxiliar preţios în discutarea acesteia, şi, de la un punct încolo, devine indistinctă faţă de creaţia literară propriu-zisă.Cît priveşte accepţiile posibile ale termenului de *teoria literaturii*, una dintre ele ar fi aceea de *poetică*, incluzînd direcţiile stabilite de către Aristotel. O alta, la fel de posibilă, şi parţial convergentă cu *poetica*, este *retorica*, de asemenea o disciplină veche, ale cărei baze au fost puse în antichitate şi codificate, în epoca romană, de către Quintilian, în *Arta oratorică* (*De institutio oratoria*). În sfîrşit, cea de-a treia disciplină legată de originile teoriei literaturii este *hermeneutica*, la origine ştiinţa / arta interpretării textelor sacre, şi care, în epoca alexandrină, a ajuns să fie aplicată şi textelor profane; similitudinile dintre cele două categorii au rezultat în abordări comune, de exemplu, problema simbolismului, a alegoriei etc.

Retorica însemna punerea la punct a unui plan al discursului (o structură a textului, o strategie textuală). Originea juridico-politică a acestuia duce la o altă trăsătură, şi anume, supleţea de care trebuie să dea dovadă, ca şi, în egală măsură, de un caracter realist, pragmatic.

Retorica era o strategie a convingerii, o *ars persuadendi*. Acest caracter implica din partea autorului adaptarea la timp, loc, circumstanţe. 'Şcoala' scriitorului consta în exerciţii de

retorică, în copierea de pagini din clasici, în parafrazarea, comentarea şi (într-o anumită măsură) imitarea lor, astfel încît s-a ajuns la constituirea unei forme de tradiţie constînd din locuri comune ale literaturii (*topoi koinoi*). Acestea au constituit, de altfel, obiectul de investigaţie al unei cărţi fundamentale, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, scrisă de E. R. Curtius, şi care conţine, între altele, un cuprinzător inventar al populaţiei de figuri retorice ale literaturii europene timpurii.

Retoricilor şi poeticilor în general le datorăm teoria genurilor (teoria discursului). Fenomenul e important prin aceea că, datorită instrucţiei şcolare, cu toţii trăim de pe urma lui, chiar dacă sub forma unor rămăşiţe degradate, greu recognoscibile ale trecutului. Perioada de proliferare a retoricii a avut o mişcare ascendentă în antichitate, de maxim avînt în perioada de constituire a literaturii europene, pentru ca apoi, odată cu romantismul să se încheie, prin deplasarea accentului dinspre forme şi genuri înspre personalitatea autorului. De aici încolo putem discuta despre critică, construită, între altele, pe temelia hermeneuticii, ceea ce constiutie deja un alt discurs asupra literaturii, sau, după Gérard Genette, o altă frontieră a (teoriei) literaturii.

În conformitate cu autorul citat, funcţia esenţială a criticii este aceea de “a menţine dialogul dintre un text şi un psihic conştient şi / sau inconştient, individual şi / sau colectiv, creator şi / sau receptor.”

Comentînd pasajul de mai sus, putem observa că, prin sintagma ‘a menţine dialogul’, literatura se leagă de limbaj, or, limbajul este un instrument de comunicare; literatura, care este *şi* limbaj, nu se poate sustrage acestei funcţii esenţiale.

Mai departe, ‘textul’ este o ipostaziere a limbajului, fixarea unui segment al său pe un suport care să îi asigure o anumită durabilitate; am putea spune că e vorba de replica autorului; ‘psihicul’ este reprezentarea cititorului, care este ‘conştient’ în măsura în care sîntem în cunoştinţă de cauză asupra caracterului convenţional al literaturii şi este avizat, adică lipsit de inocenţă, conştientizînd faptul că, în cazul literaturii, e vorba de ficţiune. În cealaltă ipostază, cea desemnată prin ‘inconştient’, avem de-a face cu lectura naivă, cu cea care, de pildă, simte satisfacţie morală în ceea ce priveşte destinul personajelor.

Vorbim despre psihicul ‘individual’ în măsura în care partenerul de dialog al textului se simte o persoană, un individ cu identitate precisă, şi despre unul colectiv atunci cînd individul este vizat sub aspectul său categorial: din punct de vedere naţional, social, profesional etc.

‘Creator’ ar trebui interpretat din perspectiva esteticii receptării a lui H. R. Jauss; avem un orizont de aşteptare, cel prezent în mintea cititorului, dar este cazul să conştientizăm faptul că fiecare scriitor a început prin a fi cititor, şi că avem de-a face cu un cititor activ, care este potenţial scriitor, care are

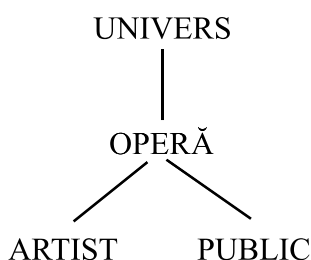
alternative față de soluțiile autorului, ceea ce îi dă motivația creării unor alte potențiale opere. În sfîrşit, prin 'receptor' îl înțelegem pe cel care se bucură de identificarea în text a anumitor procedee artistice, a anumitor convenții literare, pe cel care savurează pasiv opera.

Clasificarea teoriilor literaturii

În momentul în care folosim termenul de clasificare şi folosim pluralul, e de presupus că nu putem vorbi despre o unică teorie a literaturii, ci de mai multe, în mod ideal convergente, care au, în primul rînd, un obiect comun – literatura.

O posibilă clasificare e cea făcută de M. H. Abrams în cartea sa *The Mirror and the Lamp*. Putem observa cum această clasificare sistematizează şi limpezeşte originile teoriei literaturii, aşa cum le-am evocat succint mai sus. Pornind de la cei patru factori implicați în crearea şi receptarea operei literare, şi anume, *universul* acesteia (lumea reprezentată), *publicul* ei, *autorul* şi *opera* propriu-zisă, el stabileşte, în funcție de plasarea în centrul teoriei respective a unuia dintre aceşti factori, patru tipuri de teorii, şi anume, teorii *mimetice*, teorii *pragmatice*, teorii *expresive* şi teorii *obiective*.

Avem următoarea reprezentare grafică:



corespunzînd celor patru tipuri de teorii ale literaturii prezentate mai sus, şi anume:

- teorii *mimetice* (avînd în centru *universul*)
- teorii *pragmatice* (avînd în centru *publicul*)
- teorii *expresive* (avînd în centru *autorul*)
- teorii *obiective* (avînd în centru *opera*)

Apoi, detaliind clasificarea, trebuie să spunem că cele dintîi poetici (în sensul de teorii ale literaturii), cum ar fi, de pildă, cea a lui Horațiu, împreună cu tot ce decurge din ea, ca traduceri, adaptări şi interpretări, au un caracter *normativ* şi au fost concepute ca un ansamblu de reguli pe care trebuie să le folosească autorul pentru a crea o operă reuşită. La celălalt capăt, avem poetici *descriptive*, ce îşi propun inventarierea procedeelor folosite în creațiile literare, găsirea unor criterii valabile de clasificare a lor, descrierea modului de funcționare al acestora, atît în interior, la nivelul structurilor componente, cît şi în interacțiune, a operei cu cititorul şi, prin medierea acestuia, cu alte opere literare.

Putem avea, apoi, o abordare *imanentă* a literaturii şi una *transcendentă*. În primul caz, putem spune că se vede "în textul literar un suficient obiect de cunoaştere", în timp ce în cel de-al

doilea, “fiecare text particular este considerat ca manifestare a unei structuri abstracte”. Distincția, după părerea lui Tzvetan Todorov, constă în faptul că se suprapune parțial altor două modalități de abordare a literaturii, cea *extrinsecă* şi cea *intrinsecă*, descrise de R. Wellek şi A. Warren. Prima dintre ele o explică prin biografia autorului, prin idei aparținînd domeniilor sociologiei, filosofiei, psihologiei profunzimilor, istoriei ideilor etc., pe cînd cea de-a doua încearcă explicarea operei literare prin sine însăşi, prin structura ei internă.

Putem avea, de asemenea, teorii *implicite* şi teorii *explicite*; primele se referă la anumite observații pe care le presară autorul în corpul operei, sau la procedee de tip meta-literar – e. g., titlurile capitolelor, notele de subsol, diferitele divagații, cum întîlnim în romanul englez al sec. al XVIII-lea, sau, la noi, în *Țiganiada*, pe cînd celelalte sînt scrierile în care autorul îşi propune în mod limpede să clarifice anumite probleme generale sau particulare ținînd de domeniul literaturii – *Filosofia compoziției* a lui E. A. Poe, scrierile teoretice ale lui P. Valéry, eseurile lui T. S. Eliot etc.

Există, de asemenea, teorii *de autor* şi teorii *academice*. Primele sînt scrierile cu caracter teoretic, explicit sau implicit, ale unor creatori, care sînt produsul experienței lor de creație şi / sau lectură. În cazul lui Ch. Baudelaire, E. A. Poe sau E. M. Forster (*Aspecte ale romanului*), teoria este *explicită*; la L. Sterne (în *Tristram Shandy*), dimpotrivă, *implicită*.

Teoriile *academice* sînt sintezele universitare – tratatele deja citate ale lui E. R. Curtius şi R. Wellek şi A. Warren, ori sinteza lui Wolfgang Kayser, *Opera literară*; nu întotdeauna este necesar ca autorul să aparțină administrativ Universității – putem cita exemplul lui Adrian Marino, şi al lucrărilor sale, *Dicționar de idei literare*, *Critica ideilor literare*, *Hermeneutica ideii de literatură*, *Biografia ideii de literatură*. Un caz ceva mai special este cel al lui David Lodge, autor al studiului *Limbajul romanului*, inițial universitar, teoretician al literaturii, convertit apoi la roman, dar amestecul de creație şi teorie este una din trăsăturile postmodernismului.

Teoriile literaturii mai pot fi *sistematice* (care au în vedere ansamblul disciplinei) şi teorii *fragmentare* sau *sectoriale*, care îşi delimitează un segment / o problemă, care se bucură de o tratare aprofundată (e. g., *Retorica romanului* a lui Wayne C. Booth, *Logica povestirii* a lui Claude Bremond etc.)

Metodele teoriei literaturii

Pot fi menționate, înainte de toate, metodele generale, cum ar fi inducția, deducția, analiza, sinteza, comparația.

Deficiența lor constă în caracterul prea general; este foarte uşor să vorbim la modul teoretic despre ele, şi foarte greu să le

exemplificăm în practică şi să le evaluăm eficienţa altfel decît în mod tot subiectiv.

S-a încercat, de asemenea, şi fără prea mult succes, transplantul de metode din alte discipline – biologie, istorie, ştiinţele sociale, lingvistică, ştiinţele exacte. Idealul era acela al întemeierii ştiinţifice a disciplinei, datorat unui complex de inferioritate faţă de ştiinţa 'adevărată'. Un exemplu de reuşită ar fi *Poetica matematică* a lui Solomon Marcus, o aplicare a metodelor matematice la studiul literaturii. O discuţie aparte o merită abordarea semiotică a literaturii, discutarea acesteia din punctul de vedere al teoriei generale a semnelor, un *Organon* al creaţiei ştiinţifice, aşa cum l-a văzut Ch. Morris, pe urmele lui Ch. S. Peirce, la începutul secolului XX; această discuţie va fi purtată în interiorul acestui obiect de studiu, dar în alt context.

Despre abordarea inspirată de ştiinţe putem spune că, în măsura în care metodele sînt preluate în litera lor, rezultatele sînt sub aşteptări, dînd, în cel mai bun caz, aplicaţii din domeniile respective, care îşi iau ca obiect literatura. De asemenea, ele pot fi preluate în spiritul lor, în sens metaforic, (o critică a aplicaţiilor lipsite de rigoare ale lingvisticii în ştiinţele umane în general, bazate pe preluări metaforice şi pe terorism intelectual, găsim în cartea lui Toma Pavel *Mirajul lingvistic*) şi atunci, cel mai important lucru de preluat este tendinţa spre obiectivitate, o anumită detaşare care constituie idealul ştiinţei şi atunci cînd aceasta se asociază cu o bună informare şi cu buna credinţă a cercetătorului, pot da un ansamblu de metode, o 'ştiinţă inefabilă şi sinteză epică' al cărei caracter ştiinţific este destul de greu de dovedit şi care, în plus, implică o anumită înzestrare artistică din partea acestuia.

Cap. II

I. CONCEPTUL DE LITERATURĂ

1. PRECIZĂRI PRELIMINARE. De câte ori vorbim despre literatură, avem implacabil în vedere, chiar fără să ne dăm seama, două lucruri diferite: un concept şi un spaţiu.

Conceptul de literatură ne arată cu ce domeniu al artei avem de-a face: cu literatura, nu cu pictura, sculptura, muzica. Dincolo însă de acest concept se află spaţiul concret al literaturii, totalitatea textelor literare, o geografie şi o istorie, trecutul şi prezentul operelor.

Nu poţi avea o corectă percepţie a spaţiului literaturii, fără a înţelege bine conceptul de literatură. Riscuri posibile: a lua drept literatură ceea ce nu are această calitate, de pildă textele filosofilor presocratici sau vechile tratate de medicină versificate. Tot aşa, o descriere a conceptului e imposibilă fără cunoaşterea complexităţii spaţiului format de textele literare concrete. Riscuri posibile: necunoaşterea în profunzime a acestui spaţiu duce la o înţelegere superficială şi reductivă a noţiunii de literatură, definită astfel de mulţi cercetători pe baza numai câte unei trăsături dominante: limbaj emoţional, caracter fictiv, concentrarea mesajului asupra propriei sale naturi. Spaţiul şi conceptul de literatură nu pot fi confundate. Fiecare în parte îşi are propria sa istorie. În acelaşi timp, în descrierea şi definirea literaturii, corespondenţa dintre cei doi termeni, spaţiu şi concept, este obligatorie. Relaţia termenilor pare una de izomorfism. Contradicţiile sunt însă destul de frecvente, mai ales în secolul nostru, în care transformarea spectaculoasă a spaţiului textelor literare a făcut necesară inventarea unei noţiuni noi, precum **antiliteratură**, **metaliteratură**, **paraliteratură** etc.

2. GENEZA CONCEPTULUI. În ciuda aşteptărilor, conceptul de **literatură**, în înţelesul pe care i-l dăm noi astăzi, ("ansamblul operelor scrise care au caracter estetic") este destul de nou. El începe să se contureze la începutul secolului XVIII. Şi asta dintr-o nevoie de totalizare a fenomenelor din sfera scrisului artistic. Mai mult decât atât, ar trebui să vorbim despre extraordinara presiune pe care o exercită asupra poeziei (domeniu al creaţiei prin excelenţă) romanul şi alte forme de proză născute din jurnalistică sau teatru şi speciile de factură intimă (scrisorile, jurnalul, memoriile). Toate aceste tipuri de texte, multă vreme socotite neliterare, îşi cer dreptul de intrare în spaţiul artei cuvântului. Faptul se petrece deopotrivă în Franţa, Anglia, Germania şi Italia, ţări ce constituie, pentru întreaga epocă modernă, sistemul de referinţă al tuturor celorlalte culturi europene.

Pentru a înţelege însă exact metamorfozele semantice ale conceptului de **literatură** e nevoie să ne întoarcem la originile sale, la etimologie. Termenul de origine al cuvântului **literatură**

este evident pentru oricine: cuvântul **litera**, în latină **littera**. Acesta din urmă este corespondentul grecescului **gramma**. Cum grecii inventaseră deja conceptul de **grammatiké**, prin calc lingvistic, latinii au ajuns la **litteratura**. În primele secole ale erei noastre cuvântul este atestat cu mai multe sensuri: scriitură (Cicero); gramatică, filologie (Quintilian, Seneca); alfabet (Tacit); ştiinţă, erudiţie (Tertulian). Toate aceste sensuri se menţin până în Evul Mediu, Multă vreme cuvântul **litteratura** face dublet semantic cu **litterae** (litere, filologie).

Este important să reţinem faptul că înţelesul originar al literaturii este legat de scris. Pentru antici şi pentru cărturarii Evului Mediu cuvântul **litteratura** acoperă tot ceea ce are legătură cu utilizarea alfabetului. El înseamnă deci: scris, scriere, scriitură, inscripţie, text, act scris, operă literară scrisă, alfabet, învăţarea scrisului şi a cititului.

Dependenţa aceasta foarte marcată a conceptului de "literatură" faţă de toate implicaţiile scrisului este mai profundă decât pare. Literatura secolului nostru cunoaşte, din punct de vedere noţional, două fenomene elocvente: apariţia **lettrismului** (curent poetic ce încearcă să reducă poezia la un spectacol al literelor şi al sonorităţilor eufonice, din care sensul semantic este aproape exclus) şi a conceptului de **scriitură** (promovat de scriitorii grupaţi în jurul revistei franceze "Tel Quel" care consideră literatura un concept compromis).

Putem deci observa că, de la începuturile ei şi până astăzi, literatura rămâne un fenomen în umbra scrisului, în prelungirea sa. Totul pleacă de la literă şi se întoarce la ea. Literatura se naşte din mişcarea literelor pe hârtie, din mişcarea textului scris de la autor la cititor, din această mare metamorfoză în cerc, care porneşte de la ideea originară de scris şi ajunge la ideea postmodernă de scriitură.

3. SENSURI ISTORICE. Să mergem însă mai departe şi să vedem care sunt sensurile istorice ale cuvântului **literatură** – aşa cum le defineşte Robert Escarpit în volumul "**Literar şi social**"[1] – pentru cultura franceză:

1. ştiinţă în general (sec. XVI); 2. cultura literatului (sec. XVIII); 3. comunitatea oamenilor de litere, lumea literară (sec. XVIII); 4. carieră literară; 5. industria literară; 6. arta expresiei intelectuale (sec. XVIII); 7. **arta de a scrie opere cu o valoare durabilă**; 8. **arta de a scrie, în opoziţie cu alte arte** (sens consacrat în 1800 de titlul cărţii Doamnei de Stäel: "De la littérature considérée dans ses raports avec les institutions sociales"); 9. **arta de a scrie în opoziţie cu moduri de folosire funcţională a expresiei scrise** (opoziţia literatură-ştiinţă);10. **ansamblul producţiei literare**;11. **ansamblul scrierilor unei epoci, unei ţări, unei regiuni**;12.**categorie de opere specializate, gen literar** (literatura feminină, literatura de

[1] Ed. "Univers", 1974, pag. 5-38.

călătorie, literatura de evaziune);13. bibliografie, trecerea în revistă a operelor de o anumită categorie; 14.**ansamblul unor fapte literare privite ca fenomen istoric distinct** (literatura paşoptistă);15.**istoria unei literaturi**[2] ;16. cunoaşterea raţională de fapte literare (sens întâlnit la Marmontel, în lucrarea "Éléments de littérature", 1784).

Sensurile inventariate mai sus ne permit să observăm complexitatea şi profunzimea conceptului de **literatură**, trăsături care sunt şi ale spaţiului denumit de concept. Literatura e deci un spaţiu al culturii, al specificităţii şi autonomiei, al limbajului neinstrumentalizat, al valorilor artistice durabile, al artei cuvântului. Literatura trebuie gândită şi explicată cantitativ şi calitativ, istoric şi geografic, în funcţie de genuri şi specii, de epoci, curente şi perioade.

4. CONCEPTUL MODERN DE LITERATURĂ. Din toate aceste trăsături cel mai mult ne interesează **aspectul estetic**: literatura ca artă a cuvântului, ca spaţiu al valorii estetice şi al limbajului epurat de funcţiile sale practice.

Până în secolul XVIII aceste trăsături erau denumite cu ajutorul altui cuvânt: **Poezie** (<lat. "poesis"<gr. "poiesis"= creaţie). În domeniul Poeziei intrau toate creaţiile lingvistice supuse principiului ritmului, metricii şi muzicii. Aristotel, în "**Poetica**" sa, împarte Poezia în **epopee**, **tragedie** şi **comedie**. El aminteşte şi versurile ditirambice (cântate la sărbătorile zeului Dionisos) din care va rezulta ulterior genul liric, dar exclude din acest spaţiu textele medicale.

În perioada de sfârşit a Antichităţii, pornind de la principiile "Poeticii" lui Aristotel, Diomede (sec. IV) propune împărţirea poeziei în **epică**, **dramatică** şi **lirică**.Mai târziu, odată cu Goethe, această împărţire capătă valoare de canon. În ce priveşte modul de înţelegere a literaturii, tradiţia aristotelică se menţine până la începuturile romantismului. În secolul XVIII Samuel Johnson încă povesteşte "vieţile poeţilor" şi nu ale scriitorilor.

Multă vreme tot ceea ce nu era scris în versuri a fost considerat vulgar, neartistic. Poate părea astăzi ciudat, dar mari opere ale umanităţii, de mare rafinament estetic, precum "**Don Quijote**" de Cervantes sau "**Gargantua şi Pantagruel**"de Rabelais n-au aparţinut, la vremea lor, domeniului artei, ci spaţiului literaturii populare, marginale.Abia marea dezvoltare de mai târziu a romanului va impune recuperarea lor artistică. Romanul este apanajul prin excelenţă al burgheziei în ascensiune şi sfârşitul secolului XVIII este momentul constituirii sale ca gen literar. Romanul va cunoaşte o extraordinară dezvoltare în secolul următor, el îşi va infirma extracţia joasă şi îşi va dovedi importanţa artistică, marea audienţă la cititori. Pe de altă parte, odată cu romantismul, poezia devine subiectivă,

[2] Sensurile 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15 sunt astăzi curente.

hipertrofică, expansivă, accentuând foarte mult componenta ei lirică şi tinzând tot mai evident spre atingerea unor esenţe atemporale, anistorice. Poezia romantică încearcă, de asemenea, să rupă limitarea genurilor. Îndepărtarea poeziei de epic e tot mai evidentă. Şi astfel, conceptul de **literatură** se impune tocmai din nevoia de a găsi un numitor comun unor modalităţi de a scrie foarte diferite. Faptul este uşurat de conceptualizarea în acelaşi secol XVIII a noţiunii de ştiinţă. Apariţia şi consolidarea sensului modern al cuvântului "ştiinţă" permite literaturii să-şi reducă sfera de cuprindere la creaţiile originale ale spiritului, nu însă doar la cele literare. Pentru că destulă vreme, chiar şi în secolul XIX, conceptul de literatură se va dovedi extrem de generos cu spaţiul pe care îl tutelează, el înglobând toate textele scrise cu conţinut umanistic. Gustave Lanson introduce, în a sa "**Istorie a literaturii franceze**", filosofi, oratori şi istorici. Astăzi încă, în "**Istoria literaturii engleze a Universităţii din Cambridge**", sunt cuprinse: "literatura ştiinţifică şi filosofică, cea politică şi economică, ziare şi reviste, scrisori particulare şi cântece de stradă, dări de seamă, de călătorie şi de întreceri sportive"[3]. Trebuie însă să spunem că începând cu a doua jumătate a secolului trecut, sensul noţiunii de literatură începe tot mai mult să fie perceput dintr-o perspectivă estetică. Dar conflictul dintre cei doi termeni, poezie şi literatură, nu se stinge, el încă se manifestă şi astăzi. Aspiraţia poeziei e aceea de a defini în exclusivitate aspectul creativ al literaturii. Cei care apără conceptul de poezie susţin că aceasta explică fenomenul originar al creaţiei, caracterul său imaginativ şi emoţional. Poezia înseamnă inspiraţie, absenţa regulilor şi a modelelor, pe când literatura ar fi un fenomen cultural, intelectual. Literatura nu ţine de suflet şi inimă, ci de minte. Dante, Leonardo da Vinci, Lessing, Novalis, Victor Hugo au repudiat gramatica, retorica, raţiunea. Ca o consecinţă a acestei atitudini, suprarealiştii vor face din poezie o expresie absolută a spontaneităţii şi a psihismului uman originar.

5. CROCE ŞI MIRCEA ELIADE DESPRE POEZIE ŞI LITERATURĂ.. Există şi în secolul nostru esteticieni şi scriitori care văd în literatură un negativ al poeziei. Benedetto Croce (1866-1952), consideră literatura "una dintre laturile civilizaţiei şi ale educaţiei"[4]. Esteticianul italian distinge, în volumul intitulat "**Poezia**" (1936), patru tipuri de expresie: sentimentală (nemijlocită, pasională), poetică, a prozei şi oratorică. Expresia sentimentală caracterizează manifestările verbale dominate de sentiment şi emoţie, ea aparţine naturii umane nemijlocite. Expresia poetică reprezintă o formă superioară de cunoaştere aflată sub semnul universalităţii şi al totalităţii, pentru că poezia leagă universalul de particular şi părţile existenţei în armonia

[3] V. **Dicţionar de termeni literari**, Ed. "Academiei", 1976, pag. 248.
[4] B. Croce-**Poezia**, "Univers", 1969, pag. 52.

întregului. În acest sens, Homer, Eschil, Vergiliu, Dante, Shakespeare, Cervantes, Flaubert, Keats, Villon sunt poeți. Literatura ține de un alt plan spiritual al vieții.Expresia prozei se compune din determinări ale gândirii, din simboluri abstracte şi concepte, din tot ceea ce arată prezența rațiunii şi a judecății. O întâlnim în ştiință, în filosofie, în studiile istorice. Expresia oratorică se manifestă în activitatea practică a omului. Scopurile ei sunt persuasiunea (în oratoria propriu-zisă) şi divertismentul (romanele de tip Anne Radcliffe, Eugène Sue, Paul de Kock etc.).

Rolul literaturii, ca domeniu al unor expresii eterogene, ar fi acela de a armoniza non-poeticul (expresia pasională, proza şi oratoria), cu poeticul. Putem astfel vorbi despre o "literatură de efuziune" (Byron, Lamartine, Musset), despre o "literatură oratorică" (romanele lui Victor Hugo şi Zola sau odele lui Horațiu), despre o "literatură de divertisment" (de valoare artistică modestă) şi despre o "literatură didactică" (reprezentată de scrierile unor autori ca Platon, Cicero, Tucidide, Voltaire). În toate aceste tipuri de literatură întâlnim într-o mai mică sau mai mare măsură şi elemente ale expresiei poetice. După Croce adevărata poezie e rară, pentru că ea nu se poate naşte decât dintr-o stare de "har", pe când literatura e ilustrată din abundență, pentru că ea se sprijină pe aptitudini mai comune şi se rezumă, în general, la momente istorice date. De aici, o concluzie inevitabilă: "Poezia este limba maternă a speciei, literatura este în schimb îndrumătoarea ei în ale civilizației"[5].

Descoperim aici influența lui Vico, un filosof italian preromantic care susține geneza emoțională comună a limbajului şi a poeziei. Nici Eminescu, prin lumea sa "ce gândea în basme şi vorbea în poezii", nu e departe de o atare concepție. Prevestind într-un mod surprinzător concepția lui Croce, tânărul Mircea Eliade consideră la rândul lui, într-o suită de articole intitulate "**Itinerariu spiritual**"(1927), în capitolul "Insuficiențele literaturii", că **literatura** este un "aspect al culturii". Arta şi poezia i se par lui Eliade "sinteze pure", în timp ce literatura e o "sinteză impură, insuficientă". El consideră că "literatura e critica sau exaltarea unei serii de experiențe recente. Aceste experiențe se pot ridica sau coborâ într-o pluralitate de planuri, senzații, judecăți, sisteme, emoții estetice etc"[6]. În viziunea lui Eliade literatura este o sinteză precară: "Când încercăm să observăm un singur element constitutiv al literaturii – de pildă elementul etic, logic, fiziologic, psihologic – sinteza se nimiceşte. Ceea ce înseamnă că acestei poziții nu îi corespunde un singur plan, ci o pluralitate de planuri, de universuri. Şi că existența literaturii e primejduită de câte ori se

[5] Idem, pag. 52

[6] *Op. cit.*, în "Atitudini şi polemici în presa literară interbelică", IITL "G. Călinescu". 1984, pag. 350.

încearcă o purificare a sintezei, o subordonare unui singur plan («teza» în literatură)”[7].

6. CREAȚIA DELIBERATĂ ŞI EFECTELE EI. Procesul de afirmare a conceptului de literatură şi de restrângere a conceptului de poezie aduce cu sine şi o modificare a concepțiilor despre arta scrisului. Pentru romantici şi unii simbolişti poezia are un caracter magic, demiurgic, esoteric, transcedental, ea este o creație. În timp ce pentru prozatorii realişti literatura devine tot mai mult o tehnică, un ansamblu de procedee şi metode, un rezultat al construcției deliberate, şi nu al inspirației. Poeții simbolişti, care privilegiază sugestia şi muzicalitatea, repudiază literatura, o disprețuiesc,o consideră artificială. Versul lui Verlaine “et tout le reste est littérature” acordă literaturii o valoare peiorativă. Paradoxul este că tocmai un poet, Edgar Allan Poe, demitizează poezia, demontându-i mecanismele şi arătând că inspirația este o formă de construcție lucidă, calculată. Eseul său,”**Principiul poetic**”, în care este descris procesul scrierii poemului “**Corbul**” este un text de referință în acest sens. Poe, şi mai apoi Mallarmé şi Valéry – poeți obsedați de implicațiile şi consecințele actului de a scrie – contribuie în mod esențial la instituirea conceptului de literatură, aşa cum îl folosim astăzi. Literatura înglobează poezia şi nu i se opune, cum credea Verlaine. Complexele de superioritate ale poeziei față de proză au început astăzi să dispară. De fapt, la conturarea acestei situații, în care proza pare să devină o formă literară cel puțin egală textului liric, a contribuit poezia însăşi. În secolul nostru o bună parte a poeziei începe să-şi piardă aproape toate caracteristicile cunoscute din romantism, simbolism şi modernism. Ea nu mai este magică, idealistă cantabilă, ermetică, impersonală, narcisistă, ci devine directă, prozaică, tranzitivă,biografică, concretă. Se deliricizează, cu alte cuvinte, şi nu mai simte nevoia să-şi apere un spațiu propriu de existență.

7. LITERATURĂ, SCRIITURĂ, TEXT. Odată însă cu această democratizare a raporturilor dintre poezie şi proză se mai produce un fapt interesant, esențial. Conştiința că literatura este rezultatul unei tehnici, a unei sume de procedee, a unei ştiințe / arte a folosirii limbajului, duce la o concentrare a atenției scriitorului asupra limbajului însuşi. Într-un articol din 1937, Paul Valery afirmă că literatura este pur şi simplu “dezvoltarea anumitor proprietăți ale limbajului”. Iar concentrarea asupra limbajului şi a scrisului (revenirea deci la baza generică a literaturii) va conduce la punerea sub semnul întrebării a însuşi conceptului de **literatură**, a noțiunilor de **autor şi operă**, de asemenea. Mişcarea inițiată în anii ’70 de scriitorii grupați în jurul revistei **Tel Quel** (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Jean Ricardou etc.) va considera literatura o

[7] M. Eliade, *op. cit.* în lucr. cit., pag. 352.

noțiune devalorizată, burgheză, inautentică, şi va propune în loc conceptul de **scriitură**. Scriitura e un concept care înglobează literatura ca atare şi meditația pe marginea ei, practica şi teoria, anulând distincția genurilor. Literatura devine astfel **Text**, "practică textuală" sau "practică semnificantă", o formă care critică şi sintetizează toate tipurile de limbaje (artistic, jurnalistic, ştiințific, filozofic) într-o perpetuă căutare a propriei identități.

Suntem obligați să observăm că în felul acesta, chiar dacă conceptul de **literatură** e suspendat, se revine la situația inițială, când **literatura** înseamnă în acelaşi timp : scriitură, gramatică, filologie, alfabet, ştiință, erudiție, text. Astăzi, mai mult decât oricând,diferențele dintre genuri şi forme se pulverizează,topite în discursuri personale cu pretenția unicității, făcând aproape imposibile intențiile de clasificare. Literatura a devenit un spațiu al tuturor limbajelor, ea tinde spre statutul de gen literar unic, autarhic şi polimorf.

Cap. III

II. NATURA LITERATURII

1. LITERATURA ÎN ÎNȚELES ESTETIC. Există două sensuri extreme ale conceptului de literatură: a) este literatură tot ce s-a tipărit, tot ceea ce e legat prin scris de istoria civilizației umane; b) literatura este domeniul cărților mari, remarcabile prin forma sau expresia lor literară. Nici unul din aceste sensuri nu aparține domeniului de care se ocupă critica, istoria şi teoria literară. Primul sens e prea general şi are în vedere spații pe care le studiază alte ştiințe: istoria, filosofia, istoria civilizațiilor, etc. Celălalt e prea restrictiv. Dacă studiul literaturii ar însemna doar analiza cărților mari, ne-ar fi imposibil să înțelegem continuitatea tradiției literare, dezvoltarea genurilor, faptul că literatura are o istorie.

Pentru istoria, critica şi teoria literară conceptul de literatură este echivalent cu "arta literaturii" sau arta literară, cu domeniul literaturii de imaginație (fără a exclude speciile de graniță: jurnalul, memoriile, autobiografia). Literatura de imaginație înglobează deopotrivă literatura scrisă şi literatura orală. Această accepție a noțiunii de literatură e împărtăşită de foarte mulți istorici, critici şi teoreticieni literari de azi. George Călinescu, de pildă, în **Prefața** la **Istoria literaturii române de la origini până în prezent** simte nevoia să distingă literarul de cultural prin această afirmație irefutabilă:" Nu intră în cadrul literaturii decât scrierile expimând complexe intelectuale şi emotive având ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic"[8]. Ne putem deci reîntoarce la definiția de lucru de la început: literatura este "ansamblul operelor lingvistice (scrise), care au un caracter estetic". Care au, deci, în vedere frumosul, arta, imaginația, ficțiunea.

2. LITERATURA CA FAPT LINGVISTIC. Pentru a înțelege natura literaturii, să pornim de la constatarea anterioară: literatura e un fapt de limbaj; ea există grație materiei lingvistice care o constituie. Literatura este cuvânt vorbit sau scris, literă, alfabet, text. Materialul din care se constituie natura literaturii e limba. Aşa cum sunetele constituie materialul muzicii, piatra materialul sculpturii şi culoarea materialul picturii. Există, însă, şi o mare diferență între materialul literaturii şi materialul celorlalte arte. Sunetele, piatra, culorile, sunt materiale în stare pură, lipsite de o funcție practică, instrumentală. Limba, în schimb, e purtătoarea deja a unui sens, ea serveşte la comunicarea uzuală, ea este elementul prin care se transmite o moştenire culturală, ea însăşi este o creație. Paul Valéry considera limbajul "drept capodopera capodoperelor literare" şi privea cu destul scepticism ideea de creație literară originală care n-ar fi decât un joc combinatoriu în interiorul unui sistem

---

[8] G. Călinescu- **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, "Minerva", 1982, pag. 3.

preexistent – limba: "Literatura este şi nu poate fi altceva decât o anume extensiune şi aplicare a unor proprietaţi ale limbajului"[9]. În acest context, sarcina scri

"Literatura nu este un agregat de cuvinte, ci o ordine a cuvintelor"[10].

3. TRANZITIV ŞI REFLEXIV. Ca şi vorbirea cotidiană, ca şi textele ştiinţifice, literatura aparţine domeniului exprimării verbale. Dar, cum am arătat deja, ea are o existenţă lingvistică specifică. Putem astfel vorbi despre un limbaj literar, despre o limbă a literaturii cu trăsături proprii. Pentru a determina aceste trăsături, de obicei se recurge la opoziţii. Limba literaturii e altceva decât limba vorbită, dar e altceva şi decât limbajul ştiinţific.

Obiceiul definirii limbajului literar prin opoziţie cu alte limbaje e foarte răspândit şi foarte vechi. Şi asta datorită, probabil, sentimentului că "literatura e, în primul rând, o întrebuinţare singulară a limbajului"[11]. Faptul acesta îl ştiau Aristotel şi Quintilian,l-au ştiut toţi retorii Antichităţii şi ai Evului Mediu. Pentru Quintilian limbajul literaturii e spaţiul de manifestare a **figurilor** care sunt "moduri de a vorbi care se îndepărtează de la modul natural şi obişnuit"[12]. Literatura e un limbaj deviant de la norma vorbirii comune, aşa cum arată în secolul nostru Leo Spitzer. Alţi cercetători au propus pentru ideea de deviere alte echivalenţe: **violare** (Jean Cohen), **violentare**, **deformare** (Jan Mukarovsky), **anomalie** (Tzvetan Todorov), **subversiune** (J. Peytard) etc.

O viziune interesantă în legătură cu specificul verbal al literaturii întâlnim la Tudor Vianu,în studiul intitulat "**Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului** ", care deschide "**Arta prozatorilor români".** Cele opt pagini ale studiului debutează cu constatarea că limbajul uman este câmpul de manifestare a două intenţionalităţi lingvistice contradictorii, deşi în relaţie de solidaritate. Limba fiind mijlocul cel mai obişnuit şi cel mai sigur de comunicare socială, ea implică transmiterea de mesaje în care sesizăm prezenţa atât a emiţătorului, cât şi a destinatarului. Fiecare dintre cele două instanţe acordă enunţului – prin simpla lor situare în ecuaţia dialogului – valori proprii, distincte, contrare. Iată cum descrie Tudor Vianu această situaţie: "Cine vorbeşte, «comunică» şi «se comunică». O face pentru alţii şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenţie, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeaşi vreme «reflexiv» şi «tranzitiv». Se

---

[9] Ap. Adrian Marino – "**Biografia ideii de literatură**", vol.3, "Dacia", 1994, pag. 37.

[10] "**Anatomia criticii**", "Univers", 1972. V. întregul capitol **Introducere polemică**, pag. 1-37.

[11] Grupul μ – "**Retorica generală**", "Univers", 1974, pag. 16.

[12] Quintilian-**Arta oratorică**, citat Ap. Grupul μ – **Retorică generală**, "Univers", 1974, pag. 16.

reflectă în el omul care îl produce şi sunt atinşi, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață şi primeşte căldură şi lumină o comunitate omenească oarecare”[13].

Să încercăm acum să explicăm cei doi termeni propuşi de esteticianul român. Intenția reflexivă se referă la caracterul afectiv, emoțional al limbajului, la ceea ce stilisticienii numesc **conotație.** Intenția tranzitivă are în vedere caracterul instrumental, pragmatic, rațional al limbajului, adică dimensiunea sa **denotativă**. O altă observație pe care o putem face este aceea că limbajul are o dublă orientare: spre individualitatea ireductibilă, spre “eu” şi lumea lui interioară şi spre generalitatea obiectivă, spre “noi” şi ceea ce oamenii au în comun.

Valoarea tranzitivă şi reflexivă a limbajului creşte sau scade, în funcție de ceea ce se comunică. Cu cât mesajul transmis va fi mai general, cu atât e sacrificată intimitatea celui care vorbeşte, iar funcția tranzitivă devine dominantă. Limbajul ştiințific şi matematic tind, astfel, spre o “reflexivitate” nulă. Invers, limba literaturii, a poeziei, are un caracter preponderent reflexiv. Tudor Vianu se opreşte asupra versului eminescian “Apele plâng clar izvorând din fântâne” şi constată “abisul fără fund” al implicațiilor lui afective. “Căci nu ştirea despre felul cum isvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv şi muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului”[14].

În continuare, autorul face observația că, exceptând faptele lingvistice de natură matematică şi ştiințifică, orice alt tip de comunicare – fie ea artistică sau uzuală – presupune o cooperare a celor două intenții fundamentale ale limbajului.În limbajul uzual, caracterul practic, instrumental al verbalizării “scade valoarea limbii ca document interior” (intenția reflexivă e atenuată). În schimb, această valoare creşte în literatură. Intenția tranzitivă a limbajului scade de la proză la poezie. Astfel, literatura poate fi definită în funcție de cele două dimensiuni: “Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii”[15].

Sistematizând observațiile lui Vianu şi având în vedere cele trei limbaje aduse în discuție (uzual, ştiințific şi literar), putem spune că: limba uzuală pune accent pe intenția tranzitivă, dar nu exclude reflexivitatea; limbajul ştiințific are o reflexivitate apropiată de zero; limba literaturii privilegiază intenția reflexivă, care variază de la un gen la altul.

Supleţea poziției lui Vianu constă în faptul că el nu stabileşte între cele trei limbaje nişte opoziții clare. Şi pe bună dreptate.

[13] Tudor Vianu – “**Arta prozatorilor români**”, EPL, 1966, pag. 11-12.
[14] Tudor Vianu – *op. cit.*, pag. 13.
[15] Idem, pag. 16.

Pentru că limba vorbită îşi are şi ea ambiguităţile, paradoxurile şi formele sale de expresie insolită (rezultate din sensuri secundare, aluzive, omonime etc.).Ea nici nu este o limbă unitară, cunoscând o multitudine de variante (stiluri funcţionale): limbaj familial, oficial, religios, popular, jargonul studenţesc, argoul delincvenţilor etc. Apoi, limbajul uzual nici nu serveşte întotdeauna comunicării imediate. Vezi vorbirea copiilor sau pălăvrăgeala bătrânilor, care nu au o motivaţie practică. Nu putem spune deci că limba literaturii reprezintă o abatere strict determinată de la norma vorbirii uzuale. Nici faţă de limbajul ştiinţific literatura nu este o instanţă perfect opusă. În literatură întâlnim şi elemente care ţin de raţiune, nu numai de afect. În literatură apar destule elemente ale coerenţei logice. Dincolo de asta, de multe ori literatura face apel în constituirea substanţei sale la discursul ştiinţific sau de factură istorică, sociologică, filosofică etc. Poezia secolului nostru, în special poezia anglo-americană în varianta ei postmodernă, începe să renunţe la metaforă şi valorile conotative ale limbajului şi se orientează mai mult spre denotaţie.

4. FUNCŢIILE LIMBAJULUI ŞI FUNCŢIA POETICĂ. Dacă e totuşi adevărat că literatura valorizează cu precădere intenţia reflexivă (subiectivă) a limbajului, atunci înseamnă că la nivelul expresiei ea se caracterizează prin câteva trăsături speciale. Cel mai important e faptul că în limbajul literaturii accentul este pus pe semn, pe mesaj, pe expresivitatea acestuia. Literatura întrebuinţează procedee (metrul, aliteraţia, figurile de stil), care atrag atenţia asupra limbajului însuşi, asupra spectacolului său. Pentru aceasta, toate resursele limbii comune sunt deliberat exploatate, sensurile cuvintelor sunt modificate, gramatica e obligată să-şi violeze propriile reguli. Literatura face totul pentru a scoate în evidenţă natura artistică a limbajului său, sau – cum spune Roman Jakobson (în articolul "**Lingvistică şi poetică**")[16] – funcţia sa poetică.

Concepţia lui Jakobson dspre comunicarea verbală este de o mare importanţă, pentru că de la ea pleacă o mulţime de orientări din poetica, stilistica şi critica literară actuală.

După cercetătorul rus, comunicarea verbală are următorii factori constitutivi:

4. CONTEXT
3. MESAJ
1. EMIŢĂTOR____________________2. DESTINATAR (receptor)
5. CONTACT
6. COD

Fiecare din aceşti factori determină o altă funcţie a limbajului. Structura verbală a unui mesaj depinde de factorul dominant.

---

[16] Roman Jackobson – **Lingvistică şi poetică**, în "Probleme de stilistică", Ed.Ştiinţifică, 1964.

Orientarea mesajului asupra emițătorului determină **funcția emotivă** (expresivă). Ea constă în exprimarea directă, la prsoana I, a atitudinii vorbitorului față de cele spuse de el. Orientarea asupra destinatarului crează **funcția conativă**. Aceasta presupunde adresarea la persoana a II-a, prezența vocativului şi a imperativului. Orientarea mesajului asupra contextului permite apariția **funcției referențiale**, denotative, cognitive. Ea implică prezența persoanei a III-a.

Când mesajul conține propoziții de tipul "Mă auzi?"," Eşti atent?", "Vorbeşte mai tare! " se manifestă **funcția fatică**. Atenția celui care vorbeşte e orientată asupra canalului, asupra circuitului comunicării. Ori de câte ori emițătorul şi receptorul simt nevoia să controleze dacă folosesc acelaşi cod ("Mă înțelegi?"), se manifestă **funcția metalingvistică**.

Centrarea mesajului asupra propriei sale naturi face posibilă manifestarea **funcției poetice**. Această funcție e prezentă în poezie ca şi în proză, şi ea presupune utilizarea unor elemente prozodice, gramaticale şi semantice specifice.Ea este însă fundamentală în poezie, fiind realizată printr-o multitudine de mijloace: metrică, ritm, vers, figuri de sunet şi figuri lexicale etc. Funcția poetică (pe care alți cercetători o numesc funcție **ludică**, **lirică**, **estetică** sau **retorică**) are ca efect opacizarea mesajului. Înainte de a înfățişa lumea, un discurs opac (poetic) se înfățişează pe sine, atrage atenția asupra propriei sale organizări artificiale.

O întrebare ce s-ar putea pune imediat e aceasta: Ce se întâmplă cu celelalte funcții ale limbajului în cadrul literaturii?

Ele există şi se manifestă în nu mai mică măsură. Ba chiar pot să fie prezente toate şase. E însă foarte important să reținem valoarea specială pe care o are mesajul într-o comunicare, faptul că acesta nu reprezintă o dimensiune între celelalte. El este produsul celor cinci factori de bază (emițător, destinatar, cod, referent, contact). Un mesaj literar va conține, implicit, şi ceilalți factori, cu accent pe unul sau altul dintre ei. Într-o poezie, funcția emotivă este mai importantă decât cea referențială. Într-o proză realistă, dimpotrivă, referința e mai importantă decât emoția. În proză, funcția poetică variază în directă legătură cu realizarea artistică a textului.

5. LITERARITATEA. Cele două concepții expuse sumar înainte vorbesc despre literatură ca despre un domeniu în care limbajul cunoaşte o utilizare specială. Accentul este pus pe dimensiunea reflexivă (după Tudor Vianu) sau pe funcția sa poetică (după Roman Jakobson).

Aceste două aspecte (reflexiv, poetic) sunt foarte uşor de observat în poezie, care reprezintă o certă abatere de la normele limbajului uzual, dar mai greu de depistat în proză. Cu ajutorul noțiunilor de reflexiv şi poetic e dificil să explicăm întregul domeniu al limbajului literar. Cercetătorii literaturii au avut în vedere acest fapt şi au căutat şi alte concepte, mai cuprinzătoare.

Cap. III

Formaliştii ruşi au propus noţiunea de **literaritate** (“literaturnost”). Într-o definiţie din 1921 a lui Roman Jakobson se spune: “Obiectul ştiinţei literare nu este literatura, ci literaritatea, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară”[17]. Literaritatea înseamnă, prin urmare, specific, trăsături caracteristice, diferenţiere,”totalitatea însuşirilor care diferenţiază textul artistic”.Literaritatea îmbracă două aspecte: pe de-o parte, ea poate fi prezentă în orice fel de texte (inclusiv în cele ştiinţifice şi ale vieţii cotidiene), care pot constitui un material pentru literatură; pe de alta, ea poate fi identificată în textele literare ca atare, sub forma procedeelor, a structurilor. Concepţia asupra literarităţii e variabilă; ea se modifică de la o epocă la alta, în funcţie de stiluri, curente, mişcări. Literaritatea există latent în orice text literar, în orice gen, în orice operă, în proporţii variabile. Dar anumite modalităţi de expresie pot fi momentan considerate drept insemne ale literarului şi promovate în dauna altora. Astfel, în funcţie de perioada istorică, unele categorii de texte se bucură de un prestigiu special, în timp ce altele sunt considerate în afara literarului. În Evul Mediu, de pildă, sunt preţuite ca fapte literare două categorii distincte de texte: pe de-o parte, scrierile teologice, mănăstireşti (imnuri, cânturi, legende, alegorii), iar pe de alta, scrierile laice de tipul sonetului, canzonei sau al cronicii (proză), plus tratatele şi enciclopediile. Nuvela populară şi romanul cavaleresc sunt lipsite de prestigiu şi, de aceea, plasate în exteriorul domeniului literar.

Tot acum, odată cu generaţia lui Petrarca, în locul sentimentului religios, moral sau politic, apare cultul pentru forma frumoasă, interesul pentru retorică. Astfel, criteriul hotărâtor pentru stabilirea calităţii de literar nu mai este conţinutul şi literatura devine un echivalent al formei perfecte.

Dacă imediat după crearea sa, “Divina Comedie” e citită ca un text sacru, şcoala formală a lui Petrarca va schimba modul percepţiei şi capodopera lui Dante va fi citită pentru perfecţiunea sa artistică. Un alt exemplu: eseul este introdus în cultura europeană de Montaigne (sec.XVI) şi cultivat ca gen ştiinţific până în secolul XIX, când este asimilat literaturii. Acum el dobândeşte atributele literarului. Aceasta datorită autenticităţii sale, faptului că se opune retoricii şi implică prezenţa marcată a subiectului în enunţare, interpretarea personală, originală. Mai departe, în secolul nostru eseul pătrunde şi în teatru, poezie, proză.

La fel de interesant e cazul romanului “indirect” (după expresia lui Mircea Eliade), care-şi ia ca model scrieri non literare: autobiografia, memoriile, jurnalul, scrisorile, tocmai pentru a mări senzaţia de autenticitate la lectură. În secolul nostru, un roman la persoana I pare mai autentic decât unul

[17] Ap. Adrian Marino – “**Biografia ideii de literatură**”, III, “Dacia”, 1994, pag. 32.

obiectiv (de tipul Balzac sau Rebreanu) şi e preferat de cititori, cu toate că prin literaritate acum se înţelege altceva.

Toate aceste exemple nu fac decât să ne arate în ce măsură apartenenţa la literatură a unui text sau altul e variabilă. Literaritatea e dependentă de codurile culturale ale fiecărei epoci şi fiecărei societăţi. Dar în acelaşi timp literaritatea e şi rezultatul unei fireşti dinamici a formelor literare.

Iuri Tînianov, unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai Şcolii Formale Ruse, consideră că istoria literaturii este un război al înlocuirii formelor, structurilor şi speciilor. Speciile mari, canonice, cunosc la un moment dat, datorită "automatizării" lor, un proces de dezagregare. Ele sunt înlocuite de specii noi şi fenomene literare noi, considerate până atunci cotidiene, non-literare (scrisoarea, jurnalul, telegrama ca formă narativă- la Caragiale) sau procedee vechi, perimate pot căpăta într-un context nou o nouă funcţie (la poeţii gândirişti români limbajul arhaizant motivează orizontul etnic şi religios al ideologiei lor literare). La rândul lor, noile structuri sunt instituţionalizate, pentru a fi ulterior contestate de alte revoluţii în domeniul formelor şi al stilului.

Rezultă încă o dată că literatura este un spaţiu al permanentei metamorfoze şi că ea nu poate fi bine înţeleasă decât în intimitatea structurilor sale determinate istoric. Într-un studiu din 1924, intitulat **Faptul literar**. Iuri Tînianov constată: "«Definirea» literaturii poate fi analizată numai în evoluţie. Cu această ocazie vom descoperi că **proprietăţile** literaturii care ni se par **fundamentale**, primare, se schimbă în continuu şi nu caracterizează literatura ca atare. Aşa ar fi noţiunile de «estetic» în sens de « frumos ». Se dovedeşte a fi o calitate trainică ceea ce ni se pare înţeles de la sine şi anume că literatura este o construcţie verbală, înregistrată tocmai ca o construcţie, cu alte cuvinte literatura este o **construcţie lingvistică dinamică**"[18].

6. LITERATURA CA OBIECT AL TRĂIRII ESTETICE. Un adevăr care nu poate fi nici o clipă uitat este deci acela că formele şi structurile literaturii au o natură verbală. Atât concepţia lui Vianu (pentru care reflexivitatea înseamnă stil, procedeu cu valoare emoţională), cât şi aceea a lui Jakobson (pentru care funcţia poetică înseamnă răsfrângerea mesajului asupra propriei sale esenţe artistice – ceea ce iarăşi presupune existenţa procedeelor) consideră literatura un domeniu al artei cuvântului, un domeniu al frumuseţii formale.

Aceasta este însă o viziune intrinsecă, imanentă asupra literaturii, care reduce totul (mai ales în cazul formaliştilor ruşi) la aspectul lingvistic al textului, la o succesiune de enunţuri caracterizate prin expresivitatea lor specifică (literară). Nu efectele textului sunt avute în vedere, ci pura sa existenţă,

---

[18] Iuri Tînianov – **Faptul literar** în "Ce este literatura? Şcoala formală rusă", "Univers", 1983, pag. 607.

alcătuirea sa. Totuşi, faptul că literatura nu apare din nimic şi că ea este creată cu un anume scop nu poate fi ignorat. Nu putem înțelege literatura în afara celui care o percepe (cititorul) şi fără referire la contextul care i-a dat naştere (realitatea, referentul). Faptul că există explicații cu privire la natura literaturii care iau în considerare aceşti doi factori extrinseci, obiectivi, n-are deci de ce să ne mire.

Literatura poate fi definită şi ca un obiect al trăirii estetice, al contemplației dezinteresate şi al plăcerii. Este vorba de data aceasta despre efectul textului literar asupra cititorului. Literatura îi oferă cititorului sau spectatorului alte tipuri de trăire decât cele din viața practică. Încă din Antichitate, Aristotel, în celebrul său tratat "**Poetica**", formulează principiul **catharsis**-ului, al purificării sufletului celor care vin în contact cu Poezia de orice pasiune, de orice legătură directă cu contingentul. După filosoful grec, catharsis-ul este un efect în primul rând al tragediei care, "stârnind mila şi frica, săvârşeşte curățirea acestor patimi"[19]. Mai târziu, în "**Politica**", Aristotel vorbeşte despre purificare şi în legătură cu muzica. Aceasta ar produce "o uşurare interioară, însoțită de plăcere". Definițiile pe care autorul **Poeticii** le dă noțiunii de catharsis sunt sumare şi destul de neclare, ceea ce a provocat în timp o dispută prelungită între diferiți interpreți. S-a pus întrebarea dacă Aristotel înțelege prin catharsis purificarea emoțiilor (sublimarea lor) sau purificarea spiritului de aceste emoții (eliminarea lor). Multă vreme a fost acceptată prima interpretare, anume s-a susținut ideea că tragedia înnobilizează şi esențializează emoțiile spectatorilor. Astăzi însă specialiştii conceptelor estetice au căzut de acord că cea de a doua interpretare e conformă cu sensul lui Aristotel. Filosoful "n-a susținut că tragedia înnobilează şi desăvârşeşte emoțiile spectatorilor, ci că le elimină. Prin ea, spectatorul se debarasează de excesul acelor emoții care-l tulbură şi dobândeşte pacea lăuntrică"[20]. Vechii greci nu au avut un concept anume pentru a caracteriza actul contemplației estetice. Cuvântul **theoria** (vedere) descria deopotrivă contemplația estetică şi investigația ştiințifică. Perceperea obiectelor frumoase era însoțită de plăcere însă grecilor le era străină ideea de experiență estetică, ei nu făceau diferență între plăcerea empirică şi plăcerea artistică. De fapt, această diferență apare în cultura europeană destul de târziu, după 1750, prin lucrările lui Baumgarten, Sulzer şi Mendelssohn care sunt întemeietorii esteticii moderne. De acum înainte ideea că literatura şi arta în întregul ei oferă trăiri estetice distincte care purifică sensibilitatea şi favorizează stările contemplative, se extinde. O întâlnim în timp la Corneille, Lessing, Schopenhauer, Croce, fiind viabilă încă şi astăzi. Pentru Schopenhauer "arta e aducătoare de beatitudine: este floarea vieții: contemplatorul

---

[19] Aristotel – "**Poetica**", Ed. "Academiei", 1965, pag. 68.

[20] Wladyslaw Tatarkiewicz – "**Istoria esteticii**", I, "Meridiane", 1978, pag. 221.

artistic nu mai e individ, ci subiect cunoscător pur, liber, eliberat de viață, de durere, de timp”[21]. Pentru filosoful german, singură arta e în măsură să ajungă la idee, la obiectivitatea directă a lucrului în sine. Contemplația artistică înseamnă o descoperire a esențelor, însă doar individul de geniu e capabil să realizeze această contemplație în absolut. În ce-l priveşte pe cititor sau spectator, pentru a face din literatură un obiect al trăirii estetice plenare, el trebuie să fie în stare să se ridice la înălțimea intuiției geniale a artistului. Ideea catharsis-ului revine într-o formă **sui generis** în estetica lui Croce. Esteticianul italian consideră arta o expresie a intuiției individului, rezultatul unui sentiment care sintetizează emoția şi imaginea. Intuiția e prin definiție, poetică, pură, lirică. Iar liricul înseamnă catharsis: dezinteres față de viața practică, față de logică şi rațiune, plăcere gratuită, revelația unei frumuseți care nu poate primi o formă conceptuală. Cunoaştere pură, “poezia leagă particularul de universal, priveşte în ea, depăşindu-le deopotrivă, durerea şi plăcera, înălțând mai presus de antagonismul părților viziunea unității părților în întreg, mai presus de conflict armonios şi mai presus de mărginirea finitului întinderea infinitului”[22]. La Aristotel, catharsis-ul este un efect al tragediei. În secolul nostru, la Croce, catharsis-ul este o dimensiune revelată de contactul cu poezia lirică.

În sfârşit, din aceeaşi perspectivă care vede în literatură un obiect al experienței estetice şi nu o construcție lingvistică autonomă, trebuie să aducem în discuție teoriile actuale ale reprezentanților şcolii de la Konstanz (Germania) în speță punctul de vedere al lui Hans Robert Jauss. În volumul intitulat **Experiență estetică şi hermeneutică literară** (1977) acesta îşi propune să clarifice “chestiunea praxisului estetic, din perspectiva căruia arta apare ca o manifestare productivă, receptivă şi comunicativă”[23]. Limitând discuția doar la domeniul literaturii, trăirea estetică poate fi descrisă prin trei concepte de bază: **poiesis, aisthesis şi catharsis.** Primul concept denumeşte desfătarea încercată în fața operei proprii şi el explică procesul de creație, operația de producere a operei. Cel de-al doilea concept are în vedere experiența receptivă a cititorului, experiență de natură contemplativă care surprinde obiectul în toată plenitudinea sa, în prezența sa insolită. Conceptul de catharsis (utilizat într-o altă accepție decât la Aristotel) “denumeşte acea desfătare rezultată din incitarea propriilor afecte prin discurs sau poezie, desfătare care poate determina pe auditor sau spectator să-şi schimbe o convingere, sau să se elibereze de tensiunea sufletească”[24]. Catharsis-ul are în vedere

---

[21] Benedetto Croce – “**Estetica**”, “Univers”, 1971, pag. 368.

[22] B.Croce, – **Poezia**, cap.II, citat Ap. G. Morpurgo-Tagliabue – **Estetica contemporană**, I, “Meridiane”, 1976, pag. 121.

[23] Hans Robert Jauss – “**Experiență estetică şi hermeneutică literară**”, “Univers”, 1983, pag. 28.

[24] Hans Robert Jauss – *op. cit.*, pag. 88.

aici dimensiunea comunicativă a literaturii, asumarea de către cititor a adevărului operei, prin identificarea cu valorile, acțiunile, personajele pe care le aduce în scenă. Literatura e astfel înțeleasă ca un rezultat al actului de lectură în care se conjugă un orizont de aşteptare artistică (intraliterar) determinat de gustul personal şi un orizont practic, produs de experiența vieții sociale. Interesul pentru organizarea internă, lingvistică a operei cedează astfel locul preocupării pentru modul în care ea e receptată.

7. LITERATURĂ ŞI FICȚIUNE. Din acelaşi punct de vedere exterior (care ia în considerare raportul dintre textul artistic şi ceea ce nu face parte din structura sa lingvistică), literatura a fost definită şi ca o lume a ficțiunii, a invenției şi a imaginației. În literatură nu avem de-a face, ca în realitate, cu adevărul sau falsificarea unor fapte. Lumea literaturii este imaginară, autonomă. Iată ce spun Wellek şi Warren: "Aserțiunile dintr-un roman, dintr-o dramă nu sunt adevărate în sensul strict al cuvântului; ele nu reprezintă construcții logice. Există o diferență esențială şi importantă între o relatare făcută într-un roman, fie chiar roman istoric, sau într-un roman de Balzac, care pare să ne dea «informații» despre întâmplări reale, şi aceleaşi informații conținute într-o carte de istorie sau sociologie. Chiar şi în lirica subiectivă «eul» poetului este un «eu» fictiv, dramatic. Un personaj de roman se deosebeşte de o persoană din viața reală. El este făcut numai din propozițiile care îl descriu, sau i-au fost puse în gură de către autor. El n-are trecut, n-are viitor şi uneori n-are nici o continuitate în viață"[25].

Este evident că uneori în literatură ficțiunea e discutabilă. E greu să vorbim despre ficțiune în poezia didactică sau de meditație. La fel, jurnalele, reportajele, eseurile, nu aparțin ficțiunii. Nu putem, pe de altă parte, uita că ficțiunea însăşi este o convenție şi că ea îşi extinde domeniul apelând la texte non-literare considerate superioare ficțiunii artistice tocmai prin autenticitatea lor sporită. Există romane moderne care mizează totul pe autenticitate ceea ce nu înseamnă însă – în ciuda unor elemente de viață reală absorbită în text – că ele nu rămân nişte scrieri imaginare.

8. MIMESIS ŞI PHANTASIA. În legătură cu caraterul fictiv al lumii literaturii, două probleme şi concepte esențiale trebuie aduse în discuție: **imitația** (mimesis) şi **fantezia** (phantasia).

Primul concept, "mimesis", a fost pentru prima dată folosit de Platon, care consideră că principiul creației artistice constă în imitarea lumii fenomenale. Platon, pentru care lumea concretă însăşi nu este decât expresia secundă a lumii ideilor, socoteşte arta o "imitație a imitației", ceea ce îl şi determină să o repudieze. Nu este singurul argument al lui Platon. După autorul

[25] Wellek şi Warren-"**Teoria literaturii**", cap. "Natura literaturii", EPLU, 1967, pag. 50.

"**Republicii**", activitatea poetică e iraţională, ea stârneşte pasiunile cele mai puţin nobile sau plăcerea, care nu aduce nici un beneficiu moral.

Aristotel în ("**Poetica**" şi "**Politica**") reia conceptul de "mimesis" şi îl repune în valoare, îi dă o definiţie care va fi apoi preluată şi dezvoltată de mulţi cercetători ai literaturii şi artei. În viziunea Stagiritului, activitatea creatoare bazată pe "mimesis" nu este o îndepărtare de adevăr, ci o modalitate de cunoaştere a lui. Modelul creatorului nu este realitatea existentă, ci una ideală, posibilă "în limitele vermosimilului şi ale necesarului". În felul acesta, deosebirea dintre istoric şi poet devine elocventă: "istoricul nu se deosebeşte de poet prin aceea că unul se exprimă în proză şi altul în versuri, ci pentru că unul înfăţişează fapte aevea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea şi e poezia mai filosofică, mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfăţişează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul"[26].

În "mimesis" poetul nu se afirmă pe sine (să nu uităm că Aristotel nu are în vedere poezia lirică), pentru că imitaţia nu înseamnă fantezie, ci cunoaştere. Poezia imită caractere bune sau rele, fapte, acţiuni. Tocmai de aceea "mimesisul" se aplică tragediei, comediei şi epopeei, unde există acţiune. Aristotel face şi precizarea că tragedia trebuie să imite o singură acţiune completă şi întreagă (regula unităţii de loc şi timp), şi nu realitatea imediată, unde acţiunile se ciocnesc, se întretaie, se suprapun. Cât despre conceptele de "vermosimil" şi "necesar", ele desemnează potrivirea, într-o anume situaţie, a gândurilor, sentimentelor şi faptelor oamenilor (personajelor) cu legile generale ale sufletului omenesc.

Mentalitatea mimetică s-a manifestat în câteva curente literare de prim rang în clasicism (care preia aproape mot à mot teoria lui Aristotel), în naturalism (care pune accentul pe faptele particulare) şi în realism (care acordă mare atenţie determinărilor istorice şi locale şi privilegiază tipicitatea la nivel de personaje). Mimesisul a fost multă vreme şi este şi acum o trăsătură a romanului, care "face concurenţă stării civile", se constituie adică într-o lume paralelă celei reale, încercând să păstreze cât mai mult aparenţele acesteia. Romanele lui Stendhal, Tolstoi, Balzac, Rebreanu, Thackeray pot fi astfel analizate şi numai din punctul de vedere al modului în care ele reflectă realitatea.

Ce trebuie reţinut în final din aceste scurte observaţii este faptul că imitarea realităţii nu înseamnă copierea ei şi că nu putem pune semnul egalităţii între adevărul literaturii de tip mimetic şi adevărul real. Literatura ca "mimesis" înseamnă, în raport cu realitatea, selecţie, ierarhizare şi caracter evocativ. Ficţiunea este tot timpul prezentă. La faptul acesta se gindeşte probabil in secolul XVIII Abatele Batteux, autorul unei cărţi

[26] Aristotel-*op. cit.*, pag. 65.

deosebit de prețuite în epocă, **Artele frumoase reduse la același principiu**, l746, atunci când spune că " imitația pentru a fi perfectă pe cât îi este cu putință, trebuie să aibă două calități: exactitate și libertate." Mai târziu, Diderot va încerca să stabilească în ce constă libertatea imaginativă a poetului mimetic: "Cel care imită riguros natura este istoricul ei. Cel care o compune, o exagerează, o slăbește, o infrumusețează, dispune de ea după bunul său plac, este poetul ei." Evoluția ideii de imitație (având ca obiect natura, apoi natura frumoasă sau infrumusețată și, în cele din urmă, frumosul – la poeții romantici) marchează în același timp și o transformare a felului în care sunt definite ficțiunea și rosturile ei.

Contrar conceptului de "mimesis", care presupune un contract foarte strâns între literatură și realitate, conceptul de **fantezie** implică deviația de la real, invenția unor imagini și universuri rupte de lumea obișnuită. În scrierile lui Platon și Aristotel, cuvântul **phantasia** (amestec de senzație și părere) definește o activitate ocupată cu aparența lucrurilor. Dar și conceptul estetic de fantezie a apărut în Antichitate, fiind atestat prima dată în scrierile lui Filostrat (sec. III i.e.n.). În volumul "**Viața lui Apollonios din Tyana**" autorul consideră că fantezia e aceea care determină operele artiștilor, nu realitatea. El spune că: "**Phantasia** e o artistă mai înțeleaptă decât imitarea (mimesis). Imitarea plăsmuiește **ceea ce vede**, phantasia însă și **ceea ce nu vede**"[27]. Fantezia este o trăsătură a subiectivității și a vieții interioare. Referindu-se la arta plastică a vremii sale, Quintilian (sec. I e.n.) vorbește la un moment dat despre resorturile creației: "Grecii numesc **phantasiai** – noi am spune **visiones** – forțele sufletului, datorită cărora ne putem reprezenta atât de intens imaginile unor lumi absente, încât să ni se pară că le vedem cu ochii și că ele răsar aevea în fața noastră. Cine are percepția vie a unor asemenea reprezentări va excela în redarea stărilor afective…"[28]. Prin fantezie e astfel descoperită lumea interioară ca spațiu nou al inspirației. Se creează premisele pentru apariția ideii de individualitate. Sciziunea **mimesis** / **phantasia** pare să fie un lucru cert pentru unii filosofi latini ai primului secol din era noastră. Cele două noțiuni au în vedere atitudini creatoare la fel de îndreptățite. După Seneca, "E cu desăvârșire neimportant dacă artistul își îndreaptă privirea spre un model aflat în afara – sau înlăuntrul său…"[29]. Ulterior, în secolul XVI, Giordano Bruno va considera fantezia o sursă vie de forme originale, un principiu al fecundității infinite a gândirii, ea avându-și drept suport în ființa umană un **spiritus phantasticus**[30]**.**

Conceptul de fantezie e parțial sinonim cu acela de imaginație. Există și distincții între acestea, operate mai ales de

[27] Ap. G.R.Hocke – "**Manierismul în literatură**", "Univers", 1977, pag., 32.
[28] Ap. *op. cit.*, pag. 29.
[29] Idem, pag. 33.
[30] Cf. Jean Starobinski – **Jaloane pentu o istorie a conceptului de imaginație**. în "Relația critică", 1974., pag. 168.

estetica modernă. Croce distinge între imaginație, care reproduce, combină şi asociază imaginile, şi fantezie care inventează, creează în planul artei. Tocmai fantezia creatoare e aceea care deosebeşte opera de artă de alte produse intelectuale. Fantezia e o cauză şi un produs al ficțiunii. Romanticii ridică fantezia la rang de principiu artistic. Ea proiectează universul în afara realului, în supranatural şi fantastic. Pentru Blake, Coleridge, Shelley, Novalis, Schelling, Jean Paul "intuiția imaginativă este actul spiritual suprem, iar rațiunea discursivă reprezintă păcatul originar, separarea, dezanimarea, principiul morții"[31]. Prin fantezie romanticii încearcă să anuleze ruptura dintre intelect şi corp, dintre eu şi lume. Este evident că pentru clasicism, naturalism şi realism, fantezia reprezintă o componentă minoră, în schimb, curentele moderne, ca suprarealismul şi onirismul, realismul magic şi teatrul absurdului vor duce fantezia până la ultimele sale consecințe.

Ar trebui poate să remarcăm faptul că literatura ca univers al ficțiunii apare din două impulsuri contrare: imitația (mimesis) şi imaginația (fantezia). De la un univers care se doreşte o dublură a lumii reale (ca la scriitorii realişti) la spațiile imaginare, care nu mai păstrează nici un contact cu realitatea exterioară (ca la suprarealişti), registrele ficțiunii se desfăşoară multiplu.

9. CONCLUZII. Putem acum să sistematizăm observațiile în legătură cu natura literaturii: Literatura este o creație lingvistică diferită atât de limbajul instrumental, cât şi de limbajul ştiințific, tocmai datorită caracterului său artistic organizat. Nu putem deci vorbi despre literatură în afara unei arte a cuvântului care înseamnă: selecție a materialului, utilizarea celor mai îndreptățite procedee, compoziție, stil. Substanța literară se face prezentă în experiența estetică a actului de lectură. Ea provoacă în cititor afecte cathartice sau contemplative. Literatura e, pe de altă parte, un domeniu al expresiei personale, al dimensiunii reflexive a limbajului, al ficțiunii poetice. Literatura e lipsită de scop practic, ea alcătuieşte o lume a ficțiunii şi imaginației dar referința ei este totuşi, realitatea. Litaratura e un spațiu. în acelaşi timp autonom şi heteronom. Ea se concretizează în particularul operelor. Fiecare operă luată în parte constituie un univers de o mare complexitate, stratificat pe mai multe nivele: gramatical, stilistic, compozițional, tematic. Fiecare operă este o operă deschisă, permițând mai multe interpretări, variabile şi acestea în funcție de distanța în timp sau perspectiva lecturii.

[31] Jean Starobinski – *op. cit.*, pag. 170.

Cap. IV

III. FUNCȚIILE LITERATURII

1. CARACTERUL VARIABIL AL NATURII ŞI FUNCȚIILOR LITERATURII.Natura şi funcțiile literaturii sunt aspecte complementare. Ele nu pot fi gândite decât împreună ca două fețe ale aceluiaşi fenomen. Toate definițiile care s-au dat în timp literaturii au fost obligate să țină seama de această realitate. Potrivit lui Tzvetan Todorov, noțiunea de literatură poate fi abordată fie **structural**, fie **funcțional**.Abordarea structurală conduce la evidențierea proprietăților imanente ale literaturii, arătându-ne modul propriu în care se alcătuieşte spațiul ei, caracteristicile acestui spațiu. În discuția anterioară (capitolul **Natura literaturii**) am încercat să distingem câteva dintre aceste caracteristici. Nu toate pot fi încadrate în aspectul structural. **Catharsis**-ul, de pildă, e un efect, el apare din manifestarea unei funcții, dar această funcție se leagă de natura intimă a poeziei, aşa cum au înțeles-o anticii. Lucrurile sunt destul de simple:"Structura e făcută din funcții, iar funcțiile creează o structură"[32]. Ținând seama de această intercondiționare, unii cercetători apreciază că singure funcțiile literaturii sunt stabile şi invariabile, în timp ce natura literaturii (modul ei de a fi) e variabilă, supusă temporalității. Aprecierea e însă exagerată şi vom vedea imediat de ce. Când vorbim despre funcțiile literaturii, avem în vedere, de fapt, o chestiune antropologică. Dacă ne punem întrebarea: la ce foloseşte literatura? răspunsul pe care îl dăm trebuie să țină seama de însăşi evoluția ideii de literatură, de caracterul istoric al textelor pe care azi le considerăm ca aparținând domeniului literaturii care se află în directă legătură cu modul de existență al societății umane. Concepțiile despre natura şi funcțiile literaturii s-au schimbat în decursul istoriei.Literatura nu poate fi redusă la nişte scopuri absolute, date odată pentru toteauna. În perioada veche, literatura, filosofia şi religia nu erau diferențiate. "**Epopeea lui Ghilgameş**", teatrul lui Eschil, poemul lui Hesiod "**Munci şi zile**", sunt creații ale spiritului în care exact elementul care pare astăzi de primă importanță – plăcerea estetică – se află pe ultimul plan. Mult mai importante în aceste opere erau funcția de cunoaştere, funcția mnemotehnică, funcția cathartică sau funcția ritualică (religioasă).

2. ANTICHITATEA ŞI FUNCȚIILE NON-ESTETICE ALE LITERATURII. În legătură cu situația semnalată mai sus T. S. Eliot în eseul "**Funcția socială a poeziei**" face câteva observații care nu mai au nevoie de nici un comentariu: "Poezia poate avea un scop social deliberat şi conştient. În formele lui mai primitive acest scop este deseori cât se poate de clar. Există, bunăoară, vechi scrieri runice şi descântece, dintre care unele aveau

[32] Tzvetan Todorov-"**Noțiunea de literatură**", Ed. du Seuil, Paris, 1987, pag. 11.

scopuri magice, net utilitare – să îndepărteze deochiul, să tămăduiască anumite boli, să îmbuneze vreun demon. Poezia a fost de timpuriu folosită în ritualurile religioase şi când cântăm un imn religios, folosim şi azi poezia într-un anumit scop social. Poate că la început poezia epică avea rostul de a păstra şi transmite amintirea evenimentelor socotite istorice şi abia apoi a ajuns să rămână un simplu prilej de desfătare colectivă, iar înainte de a se folosi scrisul, forma regulată a versului a fost probabil de mare ajutor pentru memorie – iar memoria barzilor, a povestitorilor şi a învăţaţilor primitivi trebuie să fi fost prodigioasă. În societăţile mai înaintate, ca de pildă în cea a Greciei antice, funcţiile sociale recunoscute ale poeziei sunt, de asemenea, foarte evidente. Drama greacă îşi are originea în ritualurile religioase şi rămâne o ceremonie publică oficială, legată de sărbătorile religioase tradiţionale; oda pindarică se dezvoltă cu un anumit prilej social”[33].

O altă funcţie importantă a textelor în vechime era aceea a păstrării şi consolidării coeziunii colectivităţilor umane. Circulaţia operelor în anumite zone etno-geografice va impune în timp o limbă unitară şi un sistem de valori general acceptat. Ulise este un erou al întregii lumi greceşti, aşa cum Ghilgameş este un simbol pentru lumea mesopotamiană în totalitatea ei. Într-o lume măcinată de războaie, cum este cea antică, aceste opere întreţin un ideal de bărbăţie şi vitejie. Funcţia lor educativă este mai importantă decât orice. De aceea, în dialogul “**Lysis**”, Platon îi numeşte pe poeţi “părinţi ai înţelepciunii şi îndrumători”. Între filosofii Antichităţii, Platon este un promotor al utilităţii artei şi poeziei. În viziunea lui, singura utilitate adevărată este utilitatea morală. Arta e înţeleasă ca un mijloc de modelare a caracterului indivizilor, ea fiind astfel integrată între instituţiile statului ideal. Dar pentru a-şi indeplini funcţia “arta trebuie să urmeze legile care guvernează universul, trebuie să pătrundă planul divin al cosmosului şi să modeleze lucrurile în conformitate cu el”[34]. Arta trebuie să se conformeze adevărului lumii, de aceea principiul ei călăuzitor trebuie să fie raţiunea, nu emoţia. Din acelaşi motiv, scopul artei nu trebuie să fie plăcerea, ci cunoaşterea. Acestea sunt nişte deziderate ideale pe care Platon le vede implinite în arta arhaică a primelor colectivităţi greceşti şi în arta egipteană. În ce priveşte arta şi poezia contemporană lui, filosoful are o atitudine de condamnare, suspectându-le de faptul că falsifică imaginea realităţii şi corupe conştiinţa cetăţenilor. “Potrivit filosofiei lui Platon, arta corupe din cauză că acţionează asupra emoţiilor şi le întărâtă tocmai în momentele când omul ar trebui să fie călăuzit numai de raţiune. Influenţând emoţiile, arta slăbeşte caracterul şi adoarme

---

[33] T. S. Eliot – **Funcţia socială a poeziei**, în “Eseuri”, “Univers”, 1974, pag. 90.

[34] W.Tatarkiewicz – **Estetica lui Platon**, în “Istoria esteticii”, “Meridiane”, 1978, pag. 188.

vigilența morală şi socială a oamenilor”[35]. O astfel de artă are efecte negative şi ea nu are ce să caute în statul politic ideal pe care îl visa filosoful.

În schimb, odată cu Aristotel arta şi poezia devin valori umane şi sociale deosebit de importante. Ele nu mai sunt gândite în dependența lor de legile morale şi cele naturale, de virtute şi adevăr. Mai ales poezia e considerată o activitate ceatoare autonomă, care nu poate avea drept scop adevărul moral, devreme ce ea îşi are propriile sale adevăruri interioare, specifice, rezultate din construcția ei artistică.În privința scopurilor poeziei, Aristotel încearcă să sintetizeze opinii deja existente la Platon şi la alți filosofi. El consideră că imitația e un impuls omenesc natural care îşi are în primul rând scopul în sine. Există însă şi nişte scopuri exterioare ale poeziei: ea purifică emoțiile prin catharsis (aşa cum credeau adepții lui Pitagora), are efecte în plan moral (idee imprumutată de la Platon) dar în acelaşi timp oferă şi plăcere şi distracție (concepție hedonistă preluată de la filosofii sofişti). În felul acesta, poezia şi arta contribuie la realizarea celui mai înalt țel omenesc, şi anume fericirea, o dimensiune a vieții pe care numai filosofic o mai poate atinge. Ca şi filosofia, arta şi poezia au calitatea de a ajunge la ceea ce este universal şi general în natura umană. Deşi vorbeşte despre faptul că poezia trebuie să producă plăcere, Aristotel nu ajunge la o definiție a plăcerii estetice, cu atât mai puțin la înțelegerea ideii de funcție estetică.

3. UTILITATEA ŞI PLĂCEREA.. Funcția estetică a literaturii începe să fie întrevăzută abia în perioada alexandrină. Eratostene (275-195) declară că intenția fiecărui poet adevărat este aceea de a-i distra pe auditori, şi nu de a-i învăța geografia sau istoria sau orice altceva. Problema dacă poezia trebuie doar să instruiască (să fie utilă) sau să şi încânte este reluată şi teoretizată de poeții latini. În creația lui Ovidiu întâlnim următoarele versuri: “Nimic, de cauți bine, mai de folos nu-mi este / Decât tot poezia cea fără de folos”. Asta înseamnă că poezia este utilă, dar că ea nu are o utilitate practică.

Disputa în jurul întrebării dacă poezia trebuie să instruiască (**docere**) sau să amuze (**delectare**) a fost rezolvată printr-un compromis. Cicero cere de la poezie atât “utilitate”, cât şi “desfătare”. Horațiu scrie că poezia trebuie deopotrivă să încânte şi să instruiască (**docere et delectare**). O altă formulă care explică această poziție paradoxală e prezentă în versurile: “Scopul şi-ajunge acel ce-mbină folos cu plăcere, / Deopotrivă-ncântând şi la fel instruind cititorul”[36].

Chiar dacă Quintilian se dovedeşte un adept al lui Eratostene şi susține că: “Farmecul literaturii este mai pur dacă ea se indepărtează de acțiune, adică de muncă, şi dacă se poate bucura

[35] W.Tatarkiewicz – *op. cit.*, pag. 191.

[36] În original: “Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci / Lectorem delectando pariterque monendo”.

contemplindu-se pe sine" sau, şi mai elocvent, că "unicul scop al poeților este acela de a plăcea"[37], convingerea generală in Antichitatea latină e aceea că o operă poetică trebuie să fie în egală măsură "utilă" şi "plăcută". Ideea e valabilă şi pentru Renaştere şi Neoclasicism. Odată cu Romantismul, echilibrul dintre utilitate şi plăcere îşi pierde motivația şi cel de-al doilea termen primeşte o încărcătură specială. Faptul se leagă de fenomenul cristalizării, spre sfârşitul secolului XVIII, a noțiunii de "frumos". Teoreticienii preromantici refuză să mai definească literatura în funcție de principiul imitației şi al utilității, propunând, în schimb, frumosul ca valoare în sine. Pentru Karl Philipp Moritz o operă de artă nu trebuie să trimită la lucruri exterioare, ci la ideea de frumusețe, care trebuie să fie chiar la subiectul ei principal. "Frumosul adevărat – afirmă esteticianul german – constă în aceea că un lucru nu se semnifică decât pe sine, nu se desemnează decât pe sine, nu se conține decât pe sine, că el este un tot desăvârşit în sine"[38]. E un mod de a afirma caracterul implicit intranzitiv, non-instrumental al operei. Literatura reprezintă şi ea o valoare în sine, o "expresie pentru expresie" cum spune Novalis. E şi ea gratuită ca şi frumosul. Pentru unii poeți romantici, rolul poeziei e acela de a produce plăcerea estetică, transpunându-l pe cititor într-o stare contemplativă, străină de contingent.

Pe de altă parte, înapoia concepției potrivit căreia literatura trebuie să stârnească plăcerea, se află ideea că literatura (poezia, în speță), este **un joc**, un amuzament spontan şi dezinteresat. Ideea apare încă la Platon care în **Omul politic** susține că : "Toate imitațiile este nimerit să le adunăm sub un singur nume, acela de amuzament (…). Nici una dintre ele nu este practicată într-un scop serios, ci toate numai de dragul jocului"[39]. Credința că literatura trebuie să instruiască se bazează pe o mentalitate care înțelege opera ca **muncă** şi meşteşug. Nu trebuie să uităm aici că în mentalitatea anticilor poezia e mai degrabă un meşteşug decât o artă(téhne).Cuvântul **poiesis** (provenit din verbul poieín-a face) desemna inițial orice tip de producție, iar cuvântul poietés însemna orice fel de producători, nu numai producătorul de poeme. Abia ulterior, odată cu Platon, poetul devine un inspirat, iar poezia o activitate profetică şi irațională aflată în puterea zeului.Nici una dintre cele două concepții nu poate fi acceptată, pentru că ele sunt restrictive. În măsura în care e un "joc", literatura e un joc grav, serios, responsabil. În măsura în care ea înseamnă "meşteşug", trebuie să ținem seama de caracterul dezinteresat al acestuia, de subordonarea lui față de talent şi inspirație. Ori de câte ori este avut în vedere doar unul din cele două scopuri(utilitatea sau plăcerea), opera literară e privată de propria-i complexitate. A vedea în "**Iliada**" lui Homer

---

[37] Ap. Tzvetan Todorov – **Teorii ale simbolului**, "Univers", 1983, pag. 91.
[38] Ap. Tzvetan Todorov – **La notion de littérature**, "Seuil", 1987, pag. 15.
[39] Ap. W. Tatarkiewicz – *op. cit.*, pag. 192.

sau "**Antigona**" lui Sofocle nişte lecţii de morală (ca Hegel), înseamnă a nu înţelege esenţa complexă a literaturii.

Potrivit lui Wellek şi Warren, istoria esteticii, a concepţiilor despre funcţiile artei, poate fi rezumată ca un proces dialectic în care teza şi antiteza sunt "**utile**" şi "**dulce**", cele două epitete ale lui Horaţiu. Literatura nu poate fi înţeleasă nici ca simplă utilitate, nici ca simplă plăcere. Există şi variante extreme celor două aspecte. Literatura ca mijloc de instruire poate deveni propagandă căzând în tezism. Literatura ca pură plăcere poate rupe orice legătură cu lumea emoţiilor umane, pentru a se transforma în sunet şi imagine gratuite, în "artă pentru artă".

Utilitate şi plăcere există în orice text cu pretenţii artistice, chiar şi în cele subliterare. Nici măcar subliteratura nu trebuie privită doar ca un mijloc de evadare din imediat şi amuzament facil. Ea îl atrage pe cititorul ei lipsit de pretenţii artistice, pentru că, în actul lecturii, acesta simte şi o nevoie rudimentară de cunoaştere. Evaziunea în spaţii idealizate îl ajută pe cititor să-şi clarifice propriile aspiraţii şi atitudinea faţă de mediul în care trăieşte. Literatura este tot timpul, şi indiferent de valoarea ei, şi utilă şi plăcută. Wellek şi Warren precizează: "Când o operă literară funcţionează cu succes, cele două «note», cea de plăcere şi cea de utilitate, nu trebuie numai să coexiste, ci şi să fuzioneze. Trebuie să subliniem că plăcerea literaturii nu este doar o plăcere preferată dintr-o listă lungă de plăceri posibile, ci o «plăcere superioară», deoarece se referă la o activitate de tip superior: contemplarea dezinteresată. Utilitatea literaturii – seriozitatea, caracterul instructiv – este şi ea o seriozitate plăcută, adică nu seriozitatea unei datorii care trebuie îndeplinită sau a unei lecţii care trebuie învăţată, ci o seriozitate estetică, o seriozitate a percepţiei"[40].

4. FUNCŢIA DE CUNOAŞTERE. Vorbind despre funcţiile literaturii, trebuie să ne punem întrebarea esenţială dacă ea este doar un amestec de filozofie, religie, psihologie, istorie, muzică şi imagini artistice, cum cred şi astăzi unii teoreticieni, sau are cu adevărat o funcţie pe care nimic altceva nu poate s-o îndeplinească la fel de bine ca ea?

Un răspuns tranşant este greu de formulat. Am văzut că atât Croce, cât şi Mircea Eliade consideră literatura drept o sinteză impură, inferioară poeziei sau domeniilor specializate ale cunoaşterii. Dar asta nu înseamnă că ei neagă necesitatea literaturii, îndreptăţirea ei între valorile spiritului. Pentru Mircea Eliade, literatura reprezintă o formă de cunoaştere a imediatului istoric şi a experienţelor eului empiric. Cu toate că formulată în alţi termeni decât în **Insuficienţele literaturii**, articolul lui Eliade din 1927, întâlnim această idee -şi încă în forme programatice- la mulţi autori din secolul trecut. În 1865 Pierre Joseph Proudhon publică studiul **Principiul artei şi destinaţia**

[40] Wellek şi Warren – "**Teoria literaturii**", pag. 56.

ei socială. Autorul francez consideră că în clasicism şi romantism arta îşi este propriul scop, supunându-se unui principiu al independenţei discursului literar. Lumea secolului XIX nu mai poate însă ignora dependenţa artei faţă de ştiinţă şi morală. Ea trebuie să-şi asume o funcţie culturală majoră, cognitivă în esenţă. "Arta are drept obiect să ne conducă la cunoaşterea noastră înşine, prin revelarea tuturor gândurilor noastre, chiar şi a celor mai secrete, a tuturor tendinţelor, virtuţilor, viciilor, a părţilor noastre ridicole, la perfecţionarea fiinţei noastre"[41].

Romancierii realişti şi naturalişti sunt şi ei de acord cu faptul că arta, romanul în speţă, reprezintă cea mai complexă formă de cunoaştere a lumii. Emile Zola, de pildă, vede în romancierul naturalist un adevărat savant, promotor al unor metode ştiinţifice de investigare a naturii umane: "noi, romancierii, suntem la ora actuală analişti ai omului, în acţiunile lui individuale şi sociale. Noi continuăm, prin observaţiile şi experienţele noastre, strădania fiziologului(…). Într-un cuvânt, noi trebuie să operăm asupra caracterelor, asupra pasiunilor, asupra faptelor umane şi sociale(…)"[42]. Zola se consideră un romancier experimentator, un savant al observaţiei şi analizei, preocupat exclusiv de aflarea adevărului. Poziţia autorului francez este evident una platoniciană (arta ca mijloc de cunoaştere şi îndreptare morală). O vom reîntâlni şi la unii reprezentanţi ai modernismului din secolul nostru, însă într-o formulare mult mai ambiţioasă care acordă literaturii o funcţie ce-i aparţine în exclusivitate. În volumul **Teze şi antiteze**, (1936) Camil Petrescu defineşte arta ca "un formidabil mijloc de pătrundere şi obiectivare al sufletelor omeneşti, acolo unde ştiinţa nu poate ajunge, şi cu rezultate exprimate aşa cum ştiinţa nu le-ar putea exprima"[43].

Mulţi alţi esteticieni şi scriitori consideră literatura o formă de cunoaştere însă nu în sensul lui Platon sau Zola. Ea ne permite să identificăm şi să înţelegem -aşa cum susţine şi Camil Petrescu – fenomene şi fapte pe care ştiinţele sau filosofia le ignoră. Un poet ca T.S. Eliot considera că poezia ne ajută să conştientizăm propria experienţă a vieţii: "Toată lumea e de acord, presupunem, asupra faptului că nici un poet bun, fie el mare sau nu, nu se mărgineşte să ne ofere doar plăcere: dacă nu ne-ar oferi decât plăcere, plăcerea aceasta nu ar fi de cea mai bună calitate. Dincolo de scopurile specifice ale feluritelor genuri de poezie, poezia comunică întotdeauna o experienţă nouă sau un nou fel de a înţelege existenţa curentă, ori dă expresie unei trăiri a noastre, care altfel ar rămâne mută, lărgindu-ne astfel conştiinţa şi rafinându-ne sensibilitatea"[44].

---

[41] Citatul Ap. Liviu Petrescu – **Poetica postmodernismului**, "Paralela 45", Piteşti, 1996, pag. 24.
[42] Idem pag. 25.
[43] Camil Petrescu – **Teze şi antiteze**, "Cultura naţională", 1936, pag. 161.
[44] T. S. Eliot – *op. cit.*, pag. 95.

Cap. IV

Unii cercetători susțin opinia că marii romancieri şi dramaturgi ne pot învăța despre natura umană mai mult decât psihologii. Cine i-a citit pe Shakespeare, Dostoievski, Balzac şi Proust, înțelege că afirmația e adevărată. Pentru că, spre deosebire de psihologie, literatura e o formă de cunoaştere în mişcare, prin reprezentare,îmbinând individualul cu tipicul. Literatura psihologică (Virginia Woolf, Hortensia Papadat-Bengescu, Henry James, Camil Petrescu), aduce cu sine introspecția, explorarea vieții interioare şi a conştiinței, punând astfel la dispoziția psihologilor observații prețioase. Faptul acesta este însă contestat de alți observatori moderni ai fenomenului literar, care consideră că literatura nu poate ajunge la adevăr şi că ea nici nu are drept sarcină primordială descoperirea adevărului. Ea ar avea doar funcția de a ne ajuta să percepem cu adevărat ceea ce suntem obişnuiți să recunoaştem sau să ne imaginăm ceea ce teoretic ştim deja.

Întrebarea este dacă artistul ne atrage atenția asupra unor lucruri pe care am încetat să le percepem sau ne face să vedem lucruri pe care nu le-am văzut deşi ele s-au aflat tot timpul în fața noastră?

Esteticianul rus Viktor Şklovski consideră că viața cotidiană transformă percepția umană într-o suită de acte stereotipe şi astfel noi nu mai vedem lucrurile, ci doar le recunoaştem. Literatura este aceea care ne ajută să vedem, să privim, să ne împrospătăm percepția. Procedeul prin care literatura reuşeşte să ajungă la această receptare nemediată este **insolitarea** (detaşarea de obiect şi prezentarea lui ca şi cum ar fi vorba de altceva într-un limbaj el însuşi nou). Şklovski demonstrează importanța acestui procedeu de-a lungul întregii istorii a romanului european[45].

În sprijinul teoreticianului rus vine poetul american Robert Frost: "În literatură este sarcina noastră să-i dăm omului lucrul care-l face să spună: «O, da, ştiu ce vrei să spui». Niciodată nu trebuie să le oferi cititorilor ceva ce ei ştiu, ci ceva ce ei ştiu şi nu au cuvinte să spună. Trebuie să fie ceva pe care ei să-l recunoască"[46]. Importantă e, încă o dată, şi părerea lui T. S. Eliot: "Treaba poetului nu e de a căuta emoții noi, ci de a le folosi pe cele obişnuite şi, făcând din ele poezie, de a exprima sentimente inexistente în sfera emoțiilor reale"[47].

Pe de altă parte după părerea lui Şklovski arta, literatura, înseamnă un proces de achiziționare continuă a complexității inepuizabile a realului, de descoperire a unor noi forme, imagini, semnificații. Iată două exemple din afara literaturii: pictorul englez Whistler este acela care descoperă valoarea artistică a ceții pe care nimeni nu o mai sesizase până la el; pictorii prerafaeliți descoperă frumusețea anumitor tipuri de femei, care

---

[45] V. studiul **Despre proză,** I, II, "Univers".
[46] Robert Frost – **Meditații despre poezie**, în "Secolul XX", 1969, nr. 3.
[47] T. S. Eliot – *op. cit.*, pag. 93.

până la ei nu fuseseră considerate nici frumoase, nici tipice. În proză, autorii de romane psihologice descoperă fluxul conştiinței, fenomen real, dar neinvestigat până în secolul trecut. Rimbaud şi mai apoi poeții suprarealişti îşi propun să ajungă la necunoscutul din natura umană, la straturile cele mai adânci ale subconştientului.

5. LITERATURA ŞI ADEVĂRUL. Problema funcției de cunoaştere a literaturii atinge implacabil, indiferent de contextul în care ea e formulată, problema adevărului în artă. E o problemă permanentă a literaturii, pe care o întâlnim încă în antichitatea greacă timpurie. Homer consideră poezia un domeniu al adevărului. Solon susține, în schimb, că poeții se ocupă de născociri. După Hesiod, muzele care vorbesc prin gura poetului, pe jumătate spun adevărul, pe junătate plăzmuiesc lucruri imaginare. În Grecia clasică raportul dintre artă şi adevăr intră în sfera de interes a filosofilor. Opiniile sunt împărțite: pe de o parte se afirmă că arta şi poezia pot ajunge la adevăr, pe de altă parte ele sunt identificate cu un spațiu al amăgirii. Gorgias şi, alături de el, filosofii sofişti, nu se sfiesc să afirme că scopul poeziei e acela de a minți, de a crea iluzii şi de a induce în eroare. poezia ar fi un fel de artă vrăjitorească ce-i face pe oameni să creadă în ceea ce nu există.

Socrate şi mai apoi Platon sunt, dimpotrivă, nişte susținători ai ideii că scopul artei este imitația, surprinderea adevărului realității. În ceea ce priveşte pictura, Platon consideră că ea poate fi **eikastică**, reproducând cu fidelitate forma lucrurilor, dar şi **fantastică**, atunci când aspectele lucrurilor sunt deformate subiectiv. În poezie problema se pune cam în aceiaşi termeni. Mai mult decât atât, în viziunea lui Platon arta ar trebui să se ocupe de adevărurile generale, ideale – deziderat pe care îl vom regăsi ulterior în estetica neoclasicismului francez al secolului XVII. O altă teorie despre raportul dintre artă şi adevăr întâlnim în scrierile lui Aristotel. În tratatul intitulat **Despre interpretare** el arată că, în limbaj, pe lângă judecăți, care pot fi adevărate sau false, pot exista şi asertiuni care nu se supun acestei determinări. Sunt aserțiunile poeziei care nu pot fi apreciate din punctul de vedere al logicii. Poeții pot să scrie despre lucruri inexistente şi imposibile, şi cu toate acestea să aibă dreptate. Există – consideră Aristotel – un adevăr al operei care nu are nimic comun cu adevărul cunoaşterii ştiințifice sau filosofice. Distincția este esențială. Teoreticienii moderni nu fac nici astăzi altceva decât să nuanțeze sau să dezvolte intuiția lui Aristotel. În secolul XVI Sir Philip Sidney afirmă şi el în **Apărarea Poeziei** o poziție aristotelică: " dintre toți cei care scriu sub soare, poetul e cel mai puțin mincinos (…) căci nimic nu afirmă, deci niciodată nu minte"[48]. Pentru autorul englez, arta se află dincolo de adevăr şi fals. În secolul V e.n. Sfântul Augustin susținuse şi

[48] Ap. W. Tatarkiewicz – *op. cit.*, vol. I, pag.423.

el o idee în prelungirea punctului de vedere al lui Aristotel: este inutil să i se ceară artei adevărul, câtă vreme ea nu poate fi veridică.

În ciuda acestor distincţii timpurii operate de Aristotel şi Sfântul Augustin, convingerea că funcţia esenţială a literaturii e aceea de a transmite adevărul rămâne în cultura europeană obsesivă. De aceea, în timp, noţiunea de adevăr devine extrem de cuprinzătoare. Pentru Tesauro, în secolul XVII, şi Vico, în secolul XVIII, metafora reprezintă, şi ea, o formă a adevărului. Mai târziu, adevărul va fi asimilat cu unitatea de stil a unei opere. În viziunea romancierilor realişti şi naturalişti adevărul devine identic cu veridicitatea reprezentării mediului social. Scriitorul îşi asumă acum rolul de secretar al istoriei (Balzac), de grefier al ralităţii (Zola), de stenograf şi fotograf al vieţii (Champfleury). În zilele noastre adevărul poate fi un sinonim al autenticităţii, al sincerităţii scrisului. Orice operă literară e veridică dacă ea transmite ceea ce autorul a gândit şi a simţit cu adevărat. Viziunea despre adevăr evoluează astfel de la principiul imitaţiei la cel al autenticităţii, de la concordanţa dintre operă şi realitate la concordanţa dintre operă şi intenţiile scriitorului.

Datele prezentate mai sus ne permit acum să facem observaţia că literatura nu este o formă de cunoaştere a adevărului conceptual, teoretic, verificabil, experimental. Adevărul artei e de natură intuitivă şi reprezentativă, el este comunicat nu prin judecăţi, ci prin imagini. Adevărul artei nu are o valoare practică imediată, ci una teoretică, morală, existenţială, antropologică. O definiţie în legătură cu această valoare ne oferă astăzi poetul american Archibald Mac Leish. El spune despre poezie că "este egală cu adevărul, nu adevărată". Poezia e, prin urmare, veridică, echivalentă cu cunoaşterea ştiinţifică.

Pe de altă parte, aşa cum observau Wellek şi Warren în "**Teoria literaturii**", literatura nu este doar o formă de cunoaştere, ci şi o formă de propagare a anumitor atitudini sau concepţii despre viaţă. Faptul este firesc dacă acceptăm că nu există scriitor care să nu aibă şi o viziune, mai mult sau mai puţin personală, asupra omului, societăţii, existenţei. Această viziune trece în operă şi de aici în conştiinţa cititorului. Să ne gândim numai la "**Suferinţele tânărului Werther**" de Goethe şi la sinuciderile pe care le-a provocat în epocă lectura cărţii în rândul naturilor mai sensibile.

6. CÂTEVA CONCLUZII. O importanţă deosebită s-a acordat de la "**Poetica**" lui Aristotel şi până azi aşa-numitei **funcţii cathartice**. Ne-am ocupat de această problemă anterior. Nu mai insistăm. Se poate pune, totuşi, întrebarea dacă lectura unei cărţi ne eliberează într-adevăr de emoţii, aşa cum, potrivit lui Aristotel, se întâmpla cu tragedia antică. Ştim pe de altă parte că Platon consideră, dimpotrivă, că tragedia şi comedia au

menirea de a stârni emoțiile. Părerile sunt împărțite şi azi, reacțiile cititorilor la lectură pot fi diferite. Dar şi textele literare pot stârni, după forma şi conținutul lor, efecte diferite.

Din cele spuse până acum rezultă că literatura are mai multe funcții, variabile de la o epocă la alta. Dacă funcția educativă şi instructivă a literaturii erau deosebit de prețuite în lumea antică şi cea medievală, în iluminism şi romantism, odată cu a doua jumătate a secolului XIX, literatura cunoaşte un proces de emancipare față de funcțiile prescrise din afară şi încearcă să se autonomizeze ca spațiu. Funcția de cunoaştere va deveni tot mai importantă pentru creator (e cazul marilor poeți Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé sau al romancierilor moderni Proust, Virginia Woolf), dar asta în paralel cu o intensificare a interesului pentru efectele estetice ale textului. Ceea ce înseamnă o accentuare a elementelor din sfera plăcerii. În felul acesta, o bună parte din literatura modernă devine o literatură deloc uşor de înțeles şi acceptat, care-şi solicită foarte mult cititorul, dându-i acestuia, nu o dată, sentimentul unei dificultăți insurmontabile. De aici rolul sporit pe care îl au critica literară şi interpretarea de text. Tot mai puțin sensibilă față de rolul ei educativ imediat, literatura se îndepărtează de cititor şi devine opacă, ermetică. Acesta este cazul modernismului. Postmodernismul, dimpotrivă, îl provoacă pe cititor să devină un coautor al textului, încearcă să-l smulgă din torpoarea lui contemplativă, transformându-l într-un partener activ de dialog. E şi aceasta o modalitate de a recâştiga ceva din vechea funcție socială a Poeziei.

IV. LITERATURA SCRISĂŞI ORALĂ; LITERATURA SACRĂ ŞI PROFANĂ; LITERATURA CULTĂ ŞI POPULARĂ; PARALITERATURA

1. PRECIZĂRI PRELIMINARE. Limbajul criticii şi teoriei literare conţine o mulţime de noţiuni înrudite sau subordonate conceptului de literatură. Frecvenţa cu care ele sunt folosite ne arată deosebita lor importanţă descriptivă. Fără aceste noţiuni, literatura n-ar fi în măsură să dea seama de complexitatea aspectelor sale. Există o literatură orală şi o literatură scrisă, tot aşa cum există o literatură sacră şi o literatură profană. Există o literatură populară şi o literatură de masă, o literatură documentară şi o literatură artistică. Astăzi se vorbeşte tot mai mult despre subliteratură, paraliteratură, metaliteratură şi antiliteratură. Toate acestea sunt noţiuni curente cu sensuri bine determinate, care au nevoie de o examinare în detaliu.Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că aceste noţiuni implică diferite criterii de definire. Distincţia literatură orală / literatură scrisă are în primul rând în vedere modalităţile de transmitere şi conservare a textelor. Noţiunea de "literatură de masă" se defineşte prin criterii de valoare, gust şi mentalitate. Expresia "literatură populară" are implicaţii istorice, sociale, estetice, antropologice. Noţiunea de "literatură profană" identifică o realitate bine determinată, însă ea are astăzi o destul de redusă circulaţie, fiind indreptăţită în mediile teologice. Astfel, ea este sinonimă cu literatura artistică. Toate celelalte noţiuni (subliteratură, paraliteratură etc) sunt creaţii lexicale ale secolului nostru, ivite din nevoia de a unifica într-un singur mare câmp semantic aspectele axiologice, formale şi de conţinut ale literaturii.

2. LITERATURA SCRISĂ ŞI ORALĂ. Expresia **literatură orală** pare un nonsens, pentru că, după cum bine ştim, la originile cuvântului "literatură" se află litera, alfabetul, scrisul. Creaţia orală ar trebui să fie altceva decât literatura tocmai datorită faptului că,în procesul de creaţie şi difuzare, ea nu face apel la scris. Există însă şi un paradox al acestei situaţii: pentru a putea fi validată, analizată, recunoscută ca atare, creaţia orală se supune principiului înregistrării prin scris. Astăzi noi cunoaştem "**Iliada**" şi "**Odiseea**", poemele lui Homer sau baladele populare româneşti tocmai datorită faptului că la un moment dat ele au fost fixate prin scris şi transmise mai departe în această formă.

Situaţia specială a creaţiei nescrise, aliterare a fost sesizată şi, pe lângă sintagma "literatură orală", s-au propus mai multe forme cu valoare de sinonime: "literatură populară", "literatură folclorică", "literatură tradiţională de expresie orală", "literatură vie". S-a vorbit chiar şi despre o "literatură primitivă" sau "prealfabetică". Totuşi, această creaţie nescrisă nu poate fi

identificată nici cu "literatura populară", nici cu aceea "tradițională de expresie orală". Conceptul de "literatură orală" e până la urmă preferabil. Pentru că el denumeşte toate acele texte create fără mijlocirea scrisului, dar care au trăsături specifice literaturii. În acelaşi timp, el ne arată şi felul în care această literatură apare, se manifestă şi se transmite.

Există multe încercări de delimitare a literaturii orale de literatura scrisă. Pentru foarte mulți specialişti, un criteriu fundamental de separare a domeniilor este prezența sau absența din text a "formulei", a "tiparului". Literatura orală se caracterizează printr-o mai mare convenționalitate şi stereotipie, atât la nivelul motivelor cât şi la acela al structurilor. Din punctul de vedere al modului ei propriu de structurare, de pildă, toată literatura orală versificată se bazează, aşa cum a arătat Roman Jakobson, pe paralelismul sintactic şi sintactico-semantic. La fel, se poate vorbi despre nişte tipare date ale produceri metaforelor, imaginilor, epitetelor etc. La rândul lor, basmele şi poveştile ilustrează situații umane tipice, motive şi conflicte pe care le regăsim în folclorul aproape tuturor popoarelor, iar modul în care ele sunt integrate în discurs este, de asemenea, predeterminat. Literatura scrisă e, din acest punct de vedere, mai liberă, mai puțin supusă constrângerilor comunitare, mărcile individualității sunt, în cuprinsul ei, evidente. Caracterul formular şi convențional al literaturii orale trebuie pus în legătură cu principiile mnemotehnicii, dar şi cu aspectele stringent normate ale societăților vechi.

Criteriul formulei nu este însă pe deplin concludent pentru literatura orală. Există texte scrise (precum poemul englez medieval "**Beowulf**" sau poezia Niebelungilor), în care formulele sunt foarte numeroase.

Spuneam că literatura scrisă e mai liberă decât cea orală. Această libertate se manifestă, înainte de toate, la nivel stilistic şi ea este foarte vizibilă abia odată cu romantismul, când originalitatea artistică devine un criteriu de valoare. Scrisul oferă, pe de altă parte, un spațiu în care se poate dezvolta nestingherită subiectivitatea, conştiința individuală. Scrisul permite recluziunea, singurătatea, meditația, el este o activitate ferită de ochii lumii, el nu mai este o formă de comunicare directă, nemediată, aflată sub controlul ascultătorului, ceea ce îi conferă un statut privilegiat, inclusiv posibilitatea ca limbajul să se concentreze asupra propriei sale naturi şi, ca limbaj poetic, să se transforme în propriul său spectacol (prin ritm, rimă, imagini metaforice etc.). Poezia manieristă sau poezia ermetică nu poate să fie decât o poezie scrisă.

Scrisul şi oralitatea, literatura scrisă şi literatura orală nu sunt doar două domenii opuse. Ele se află într-o permanentă interdependență. Pentru că însăşi ideea de literatură e în realitate un hibrid în care elementele scriiturale şi cele orale se amestecă. Descrierea poate coexista cu dialogul, adresarea directă, cu povestirea. Oralitatea poate deveni în anumite opere (Rabelais,

Creangă) un element esențial în conturarea unui specific al operei scrise.

Din punct de vedere al relației oral / scris, textele literare se pot împărți în trei categorii:

a)- texte în care compunerea (creația) şi difuzarea (prin recitare) sunt integral orale. Evident că şi aceste texte sunt la un moment dat înregistrate şi difuzarea lor se poate face şi prin scris (doinele, baladele, poveştile);

b)- texte compuse după principiile oralității, dar înregistrate în scris prin dictare. Se presupune, de exemplu, că poemele homerice au fost create în acest fel. Este sigur că poemul medieval "**Cantar del Mio Cid**" a fost compus aşa;

c)- există şi texte scrise care reintră, voit sau nu, în circuitul oral. Să nu uităm că textele oratorice erau scrise pentru a fi memorate şi rostite în fața mulțimilor. Există, apoi, poeți care în scrisul lor caută oralitatea şi chiar preferă să-şi difuzeze poemele prin lectură orală în fața unui public (Maiakovski, poeții "Beat Generation" – Ginsberg, Kerouac, Ferlingetti). Dar înaintea acestora sunt truverii, care-şi scriau textele pe care le încredințau apoi spre difuzare unor profesionişti ai recitării şi cântecului.

Oralitatea şi scrisul sunt dimensiuni ale literaturii care se dezvoltă în paralel până în zilele noastre. Apariția scrisului nu distruge ideea de oralitate. Dimpotrivă, aceasta va rămâne o permanentă nostalgie a scriitorului, fie sub forma apropierii de limba vorbită (atât în proză, cât şi în poezie), fie în redescoperirea de către romantici a poeziei populare, fie în căutările muzicale ale simbolismului (care privilegiază aspectele fonologice ale limbajului), fie în declamațiile poeziei agitatorice sau în înregistrarea operelor literare pe benzi şi fonocasete. Oralitatea asigură, în fond, dimensiunea vie a limbajului în orice literatură. Putem deci vorbi, aşa cum arată Adrian Marino[49], despre **scrisul care tinde spre oralitate**, dar şi despre **oralitatea care-şi caută modelele în scris.** Degradarea, poluarea poeziei folclorice se explică astfel.

Comparată cu literatura scrisă, literatura orală pare inferioară. Litera este superioară vorbei. Scrisul este fix şi stabil. Opera scrisă e dată odată pentru totdeauna, ea nu cunoaşte nici variația, nici improvizația. Scrisul poate fi clar şi concis, în timp ce oralitatea poate aduce cu sine confuzia, ezitarea. În plan artistic, creația scrisă permite o sporire a efectelor poetice, ruperea textului de codurile comunitare, transformarea paginii dintr-un simplu suport material într-un spațiu autonom în care devin posibile noi efecte estetice (prin valorificarea pauzelor grafice dintre enunțuri, a înălțimii şi lățimii paginii, a caracterelor de literă etc.).

3. LITERATURA SACRĂ SI PROFANĂ. Încă de la începuturile ideii de literatură scrisul şi oralitatea sunt două

[49] V. Adrian Marino – **Literatura orală** în "Hermeneutica ideii de literatură", "Dacia", 1987. pag. 47-60.

dimensiuni fundamentale ale creației, accentuând, la rândul lor, două dimensiuni esențiale ale umanului: vizualul şi auditivul. Să facem însă şi observația că literatura apare într-o lume dominată de magie, mit, simbol**,** ceremonii ritualice, într-o lume stăpânită de două orizonturi opuse ale vieții: **sacrul** şi **profanul**.

Când vorbim despre sacru şi profan nu trebuie să ne gândim neapărat la o semnificație teoretică, teologică. Sacrul şi profanul, înainte de a fi două concepte teoretice ale literaturii, ale antropologiei sau ale religiei, sunt două dimensiuni ale vieții de la originile ei şi până în prezent.

Iată definiția sacrului, după **Dicționarul de filozofie** "Larousse": "Noțiunea de sacru e legată de tot ceea ce-l depăşeşte pe om şi-i suscită, mai mult decât respectul şi admirația, o fervoare particulară, pe care Rudolf Otto – în «Sacrul» – o caracterizează ca pe un «Sentiment al stării de creatură» sau un sentiment al **numenului**. Acest sentiment comportă un element de «teamă» în fața unei puteri absolute, un element de «mister» în fața necunoscutului; el posedă câteva analogii cu sentimentul «enormului» şi în acelaşi timp obiectul sacrului se bucură de o putere «fascinantă» în întregime particulară"[50].

Teama, misterul, fascinația sunt cele trei componente ale sacrului. Toate sentimentele religioase, păcatul, moartea, naşterea, căsătoria etc. gravitează în jurul sentimentului sacrului. **Sacrul** se opune **profanului**, în măsura în care el este "sălaşul unei puteri pe care profanul n-o posedă", cum spune Emile Durkheim în "**Formele elementare ale vieții religioase**".

Unul dintre cei mai profunzi teoreticieni şi exploratori ai lumii sacrului este Mircea Eliade. Autorul român se ocupă de problema sacrului atât în volumul intitulat "**Nostalgia originilor**", (1969), cât şi în "**Istoria credințelor şi ideilor religioase**" (1976), unde întâlnim aceste distincții de mare profunzime: "Pentru istoricul religiilor, orice manifestare a sacrului este importantă, orice rit, orice mit; orice credință sau figură mitică reflectă experiența sacrului, şi prin urmare implică noțiunile **ființă**, **semnificație**, **adevăr**. Aşa cum am observat cu altă ocazie, «este greu să ne imaginăm cum ar putea funcționa spiritul uman fără a avea convingerea că ceva ireductibil **real** există în lume; şi este cu neputință să ne închipuim cum ar putea să apară conştiința, fără a conferi o **semnificație** impulsiunilor şi experiențelor omului. Conştiința unei lumi reale şi semnificative este strâns legată de descoperirea sacrului. Prin experiența sacrului spiritul uman a sesizat diferența între ceea ce se relevă ca fiind real, puternic, bogat şi semnificativ, şi ceea ce este lipsit de aceste calități, adică curgerea haotică şi periculoasă a lucrurilor, aparițiile şi disparițiile lor foruite şi vide de sens (în **Nostalgie des Origines**, 1969)». Pe scurt, **sacrul** este un element în structura conştiinței şi nu un stadiu în istoria acestei conştiințe. La nivelurile cele mai arhaice ale culturii, **a trăi ca**

---

[50] **Dictionnaire de la philosophie**, "Larousse", 1984, pag. 263.

ființă umană este în sine un **act religios**, căci alimentația, viața şi munca au o valoare sacramentală. Altfel spus, a fi sau mai degrabă a deveni **om** înseamnă a fi **religios**”[51].

Mircea Eliade introduce în discuție o perspectivă filosofică, antropologică, mitică. Or, pe noi ne interesează în primul rând semnificația literară a noțiunii de **sacru**, prezența sacrului în literatură.Lucrurile nu pot fi uşor despărțite. Sensurile filosofice ale noțiunii de sacru impregnează şi valorile literare care i se acordă acestei noțiuni. Aşa cum arată Adrian Marino, prin integrarea elementului sacral în spațiul creației artistice “pe planul semnificațiilor profunde se produce o enormă dilatare şi îmbogățire. Sacrul se dovedeşte o imensă rezervă de experiențe spirituale, de perspective ontologice şi vizionare, de ascesiuni şi abise insondabile. Fenomenologia tuturor misterelor şi extazelor, textele tuturor misticilor din lume stau mărturie. Ceea ce are drept urmare simbolistica originară profundă şi inepuizabilă a literaturii”[52].

Trebuie să facem însă observația că dimensiunea sacră a literaturii este mai pronunțată la origini, în culturile antice, unde ea nu îmbracă o formă doctrinară, strict legată de religie. Noțiunea de “literatură sacră” apare în secolele II şi III e.n., odată cu creştinismul, şi ea denumeşte, prin expresia **sacris litteris**, mai multe tipuri de scrieri:

a. totalitatea scrierilor cu conținut religios, doctrinar, apologetic, în speță creştin, începând cu Biblia;

b. totalitatea scrierilor instituționalizate, oficializate, ale bisericii;

c. totalitatea operelor cu caracter “poetic”, de inspirație religioasă.

Aceste valori ale noțiunii au rămas în vigoare până astăzi şi de câte ori ne gândim la “literatura sacră” avem în vedere sensurile de mai sus.

Termenul opus literaturii sacre este **literatura profană**. Critica şi istoria literară folosesc mai puțin acest termen, pe care îl întâlnim mai ales în studiile de teologie, istorice şi filosofice. Noțiunea este utilă în descrierea perioadelor de început ale istoriei literare (la noi secolele XVI-XVIII), când opoziția cu literatura sacră (religioasă) este evidentă. Şi literatura profană cunoaşte mai multe sinonime: “laică”, seculară”, “civilă” chiar. Pe măsură, însă, ce domeniul literaturii sacre devine tot mai specializat şi mai îngust, iar literatura se confundă tot mai mult cu domeniul vieții obişnuite, lipsite de orizontul transcendenței divine, termenii “profan” sau “laic” devin inutili. Pentru noi astăzi literatura pare profană prin excelență.

În aceleaşi secole de la începutul erei noastre literatura profană denumeşte tot ceea ce se opune sacralității, scripturii. Literatura profană e astfel o literatură “păgână” sau “lumească”.

---

[51] Mircea Eliade – **Istoria credințelor şi ideilor religioase**, I, Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981 pag. IX.

[52] Adrian Marino – **Literatura sacră şi profană**, în *op. cit.*, pag. 61.

În această categorie intră şi toate scrierile antichităţii, chiar dacă ele aveau un caracter religios. Pentru sfinţii Tertulian, Ieronim, Cassian (mari părinţi spirituali ai bisericii), tot ceea ce nu este creştin este păgân.

De fapt, cele două noţiuni: literatură sacră / literatură profană denumesc două moduri opuse de a înţelege cultura, viaţa, omul. Primul are în vedere existenţa în orizontul divinităţii creştine, celălalt asumarea datelor lumeşti ale vieţii. Este opoziţia dintre transcendent şi contingent.

Această opoziţie este foarte puternică la începuturile creştinismului şi de-a lungul întregului Ev Mediu. Ea începe să fie subminată de scriitorii renascentişti, care vor pune în centrul universului omul. Criteriile teologice de apreciere a literaturii au devenit astăzi pentru cercetătorul modern aproape nerelevante.

4. LITERATURA CULTĂ ŞI POPULARĂ. Pe lângă cele două perechi de termeni examinate până acum trebuie să mai avem în vedere un alt binom esenţial pentru înţelegerea opoziţiilor din interiorul câmpului creaţiei: **literatură cultă-literatură populară** (cu varianta sa numită "literatură de masă"). Sunt mai multe aspecte de care trebuie să ţinem seama în înţelegerea noţiunii de **literatură cultă**. În primul rând, ea este o literatură scrisă, aparţinând unor autori cunoscuţi, profesionalizaţi, care-şi exercită dreptul de proprietate asupra operei lor. În al doilea rând, literatura cultă este expresia culturii, a erudiţiei, a instrucţiei şi educaţiei, a cunoştinţelor retorice, a unei mentalităţi culturale. Ea este o literatură cultivată, produs al literelor şi al şcolii, o literatură instituţionalizată, recunoscută oficial, o literatură înaltă, nu de puţine ori academică.

Literatura populară trimite la ideea de popor, de masă, de vulgar şi chiar de incultură. După Adrian Marino, de ale cărui sistematizări ne vom folosi în continuare[53], conceptul de "literatură populară" prezintă patru sensuri diferite:

a. **literatură compusă de popor**, considerat ca autor colectiv. La acest nivel, ea este de obicei identificată cu noţiunea de folclor şi suprapusă peste sintagma "literatură orală". Deşi identificarea este abuzivă. Şi după apariţia tiparului, literatura populară a continuat să existe, sub forma "cărţilor populare" ("**Alixăndria**", "**Varlaam şi Ioasaf**" etc.);

b. **expresie a sufletului popular** ("vox populi") – interpretare dată de Herder şi poeţii romantici. Literatura populară ar fi, deci, o literatură "naturală", "naivă", "primitivă", "spontană","autentică", "genuină";

c. **literatură care se bucură de popularitate**, de audienţă largă, în opoziţie cu ideea unei literaturi pentru elite;

d. **literatura scrisă pentru popor, cu intenţii de culturalizare şi educare**. Ideea literaturii ca mijloc de luminare a poporului apare în iluminism, fiind apoi reluată de romantici.

---

[53] Adrian Marino – **Literatura populară, literatura de masă, paraliteratura**, în *op. cit.*, pag. 161-175.

Este o literatură de o accesibilitate calculată, de “bas étage” şi la nivel stilistic şi la nivel tematic. Ideea vulgarizării, a popularizării ştiinţei, filosofiei, istoriei, moralei este efectiv prezentă în acest tip de literatură.

Sintetizând aceste trăsături, putem spune că literatura populară apare şi funcţionează în afara culturii învăţate, cultivate, oficiale. Iată de ce ea se bucură de o mare libertate a formelor şi a stilurilor şi constituie pentru literatura cultă un permanent domeniu al înnoirii. În timp, specii, structuri şi motive aparţinând literaturii populare, considerate marginale, pătrund în literatura cultă, înaltă. Astfel “stylus humilis” (vorbirea obişnuită) şi “stylus rusticus” (stilul simplu. grosolan, neângrijit) vor deveni încă din Evul Mediu, într-o perioadă de dominaţie a tradiţiei latinizante, elemente de profundă înnoire a literaturii. Celebra ceartă dintre antici şi moderni, dintre adepţii clasicismului şi scriitorii romantici, va fi tranşată în favoarea modurilor care mizează pe elementele specifice literaturii populare (utilizarea limbii vorbite, amestecul limbajelor şi al genurilor, motivele romanului etc.).

În relaţia dintre literatura cultă şi cea populară se manifestă două fenomene opuse:

a). literatura populară imită şi preia literatura cultă (literatura cultă cade în folclor). Ca exemple putem avea în vedere originea cultă a basmelor populare (teoria lui Moses Gaster), “**Luisiada”** lui Camoes, intrată în folclorul brazilian ca text anonim, unele poezii devenite la noi romanţe populare (O.Goga, Artur Enăşescu, Şt. O. Iosif);

b).literatura cultă preia literatura populară (stilizarea, pastişarea şi imitarea folclorului la romantici).

5. LITERATURA DE MASĂ. Noţiunea de **literatură de masă** era până nu de mult o noţiune răspândită mai ales în Occident. Termenul este parţial sinonim cu “literatura populară”. Aici esenţial este criteriul cantitativ. Calitatea estetică nu interesează. Se referă la acele tipărituri şi publicaţii care tind spre omogenizarea, nediferenţierea, unificarea gustului.

Literatura de masă este un efect al exploziei tiparului şi al producţiei de carte, care aduc cu ele multiplicitatea infinită, producţia de serie, tirajele de masă.

În Germania şi Anglia, un termen sinonim pentu “literatura de masă” e “literatura trivială”, adică banală, comună, lipsită de originalitate, inferioară literaturii “ de haute étage”.

Ce cuprinde literatura de masă? Publicaţii ocazionale, de mare cantitate, aflate în afara circuitelor culte, oficiale. Se poate vorbi despre o astfel de literatură încă din secolul XVIII (almanahuri, calendare, literatura de colportaj, cărţi populare, anonime, literatura pentru copii).

Odată cu dezvoltarea presei, apar specii literare noi, care cultivă noutatea, periodicitatea, faptele de senzaţie. Astfel, apar “romanul foileton”, literatura foiletonistică în general, concepută

tocmai pentru un consum cotidian şi menţinerea interesului cititorului prin cultivarea suspansului, a surprizei şi neprevăzutului. Avem, de pildă, romane: istorice, cavalereşti, poliţiste, negre, krimi, western, de spionaj, erotice, de groază etc. Între cei mai cunoscuţi autori francezi ai romanului-foileton, la începuturile sale, îi putem enumera pe: Eugène Sue, Paul Féval, Ponson du Terrail. Astăzi, romanul de consum cunoaşte o enormă diversificare a formelor sale de existenţă, aflându-se într-o continuă expansiune. Printre cele mai reprezentative nume ale genului se numără: Sandra Brown, Harold Robbins, Dean R. Koontz, Susan Hill, Frederick Forsyth etc.

Literatura de masă pune un accent deosebit pe ideea de amuzament şi evaziune din cotidian. Ea îl distrează pe cititor, îi intreţine buna dispoziţie, îi cultivă pornirile bovarice, exotice. Pe de altă parte, ea are şi scopuri utilitare. Almanahul, calendarul, enciclopediile populare au o pronunţată valoare instructivă, informativă.

6. ALTE NOŢIUNI ŞI FORME DE LITERATURĂ. Am examinat până acum implicaţiile următoarelor perechi antonimice: literatură scrisă / orală; literatură sacră / profană; literatură cultă / populară. Am văzut care este aria de cuprindere a noţiunii de "literatură de masă". Pe lângă aceste concepte, mai există şi altele, formate cu ajutorul prefixelor: "infraliteratură", "paraliteratură", "subliteratură", "metaliteratură", "antiliteratură".

Noţiunea de **paraliteratură** este sinonimă cu literatura populară şi literatura de masă. Prefixul **para**- ("alături de", "de-a lungul") defineşte un spaţiu aflat în marginea literaturii culte, de valoare. Mai există şi alte noţiuni cu aceeaşi accepţie semantică: **infraliteratură** (ceea ce este mai prejos de literatură, o pseudoliteratură sau o **subliteratură**). Ultimul termen descrie condiţia abdicării de la regimul literaturii, inferioritatea absolută, "la littérature de bas étage". Subliteratura este lipsită de valoare estetică şi dominată de valoarea comercială. Acesta este o literatură de consum imediat, "culinaristică": pornografie, erotism, "krimi", "horror" etc. Un caz aparte îl reprezintă "literatura S.F.", în care "avem de-a face nu cu un gen literar, ci cu o literatură paralelă, în care există echivalentul tuturor speciilor realiste sau non realiste din literatura **main-stream**"[54]. Categoriile S.F.-ului sunt multiple: proză de anticipaţie, utopii şi distopii socio-politice, "space opera" (parţial asemănătoare cu romanul istoric), "heroic fantasy" (fantezia eroică) valorificând elementele de epopee şi legendă, etc. Există chiar şi o avangardă S.F. (denumită **new wave**), promovând experimentul la nivel de limbaj şi construcţie. Spaţiul literaturii S.F. nu exclude performanţa, valoarea, realizările artistice de excepţie. A.E. van Vogt, Philip K. Dick, Isaac Asimov, Gérard Klein, Stanislaw Lem sunt autori S.F. de o mare complexitate. Noţiunea de

---

[54] Florin Manolescu – **Literatura S. F.**, "Univers", 1980, pag. 25.

paraliteratură (ale cărei sensuri sunt încă insuficient fixate) ar trebui poate să fie folosită, în accepția ei etimologică, în primul rând în legătură cu S.F.-ul. Un aspect al paraliteraturii este **parascriitura**, presupunând dublarea textului de către imagine. Un hibrid sunt benzile desenate (cadrul epic şi dialogul minim desfăşurate pe fondul unor imagini în serie). Textul scris e şi mai sumar în foto-romane, foto-nuvele, care sunt accesibile şi analfabeților. Un caz limită al paraliteraturii este **literatura pop** (expresie calchiată după "pop art"), în care distincțiile artă / nonartă sau bun gust / prost gust sunt anulate. În acest tip de literatură apar texte-colaje (utilizând reclame, anunțuri publicitare, afişe, prospecte, texte de cântece, acte, facturi etc.). Se afirmă în felul acesta ideea cărților-obiect. Literatura experimentală şi de avangardă integrează o mulțime de elemente din cuprinsul literaturii pop.

Cap. VI

V. METALITERATURA

1.METALITERATURA ŞI FAMILIA EI SEMANTICĂ. Noţiunea de **metaliteratură** e o creaţie destul de recentă a vocabularului critic. Ea a apărut în secolul nostru ca un concept necesar pentru denumirea tuturor tipurilor de discurs care au drept referinţă literatura însăşi. Metaliteratura este literatura despre literatură, acel tip de text care se construieşte din materia unor texte literare preexistente. Prefixul **meta** ("cu", "dincolo, "după", "lângă", în greaca veche) asta ne şi spune de fapt. Dincolo de substanţa consacrată a literaturii ca modalitate de reprezentare a realului se află literatura ca spaţiu autonom, ca material textual refolosibil. Literatura realităţii e concurată de realitatea literaturii. Şi această realitate poate constitui o sursă de "inspiraţie" pentru scriitori. Pe de altă parte, în mod firesc, literatura ca atare se constituie în "obiectul de activitate" al criticilor, istoricilor şi teoreticienilor literari. Activitatea lor este o activitate metaliterară.

Metaliteratura e pentru literatură ceea ce e metafizica (filosofia, ca expresie a gândirii şi a speculaţiei teoretice) pentru fizică (lumea reală, concretă). Metaliteratura e o formă de reflecţie asupra literaturii, dar şi o modalitate de transformare a acesteia în însăşi substanţa scrisului. Metaliteratura e, aşadar, o literatură de gradul II.

Noţiunea face parte dintr-o serie mai largă de noţiuni ale domeniului literar, care încearcă, fiecare în parte, să dea seama de aspectele teoretice ale unui sector anume. Încă din secolul XVII s-a vorbit de **metametrică**, adică despre o ştiinţă a metricii. Herder e cel dintâi în istoria culturii europene care foloseşte conceptul de **metacritică** (denumind ceea ce se înţelege astăzi prin "critica criticii"). Foarte frecvente sunt în prezent noţiuni precum: **metalimbaj**, **metatext**, **metateorie**, **metadiscurs**. Membrii grupului µde la Liège, promotori ai unei noi viziuni retorice despre text şi operă literară, propun noţiuni precum **metaplasmă** (figură fonică), **metataxă** (figură sintactică), **metasemem** (figură a schimbării de sens) şi **metalogism** (figură la nivelul semnificaţiei). Dar acestea sunt noţiuni oarecum specializate, particulare. Pe când **metaliteratura** e un concept de o mare complexitate, incluzând atât critica şi teoria literară, ca domenii ale cercetării, cât şi realizările efective ale literaturii propriu-zise (atunci când substanţa acestora este literatura însăşi). Sunt cercetători ai literaturii care acordă noţiunii de "metaliteratură" sensul pe care îl are "paraliteratura".

2. LITERATURĂ DIN LITERATURĂ. Discuţia noastră trebuie restrânsă la aspectul literaturii care "se naşte şi se face

efectiv cu literatura, plecând **de la** literatură, **prin** literatură, în prelungirea permanentă a literaturii anterioare"[55].

Pentru a înțelege că fenomenul literaturii care apare din literatură, şi nu din realitate, e cât se poate de îndreptățit, e nevoie de câteva precizări. Literatura nu poate exista în afara culturii, a unei tradiții culturale, în afara bagajului cultural al celui care scrie. Scrisul literar se învață, tot aşa cum se învață alfabetul. Literatura e, în primul rând, un sistem de norme de scriere pur şi simplu (ceea ce presupune punctuația, ortografia şi ortoepia) şi apoi un complex de tehnici, elemente de stil, elemente de compoziție, teme, motive. E imposibil ca toate aceste componente care țin de pedagogia prealabilă a scrisului artistic să nu lase urmele în text. De la un scriitor la altul, faptul e vizibil într-o mai mică sau mai mare măsură. Sunt însă şi scriitori care-şi fac din concentrarea interesului asupra substanței literare o preocupare fundamentală. Faptul este cu atât mai pregnant astăzi, când literatura pare a fi epuizat domeniul realului, iar investigarea mecanismelor de funcționare a culturii, literaturii şi limbajului devine o operație cu valoare de inedit. Un romancier german, Helmuth Heissenbüttell, autorul unei cărți intitulate "**Textbuch**" (Carte de texte), publicată în serii numerotate, face constatarea că "descompunerea imaginabilului extraliterar cu acoperire filosofică a ajuns la un punct în care literatura se vede silită să folosească mijloacele de organizare a limbii însăşi, să elaboreze explorând posibilitățile imanente ale limbii şi să observe ce îi pot acestea oferi"[56]. Este unul dintre punctele extreme ale scrisului artistic de azi care refuză realul, pentru a se situa strict în domeniul structurilor literaturii şi al mecanismelor limbajului. Există însă şi poziții mai apropiate de firesc, creații care se folosesc de literatură într-un mod care ni se pare absolut îndreptățit fără nimic şocant sau spectaculos.

3. MODALITĂȚI METALITERARE CURENTE: CITATUL ŞI MOTTO-UL. Încă de la începuturile sale, literatura a absorbit în cuprinsul ei **citate**, pasaje decupate şi retranscrise din alte opere sau şi-a aşezat înaintea propriei sale desfăşurări **motto-uri,** idei sau imagini desprinse din textele înaintaşilor, având o valoare emblematică, simbolică pentru opera pe care o "prefațează". Utilizarea citatelor şi a motto-urilor ne arată imensul prestigiu şi imensa presiune pe care o exercită tradiția culturală. Citatul este într-o operă un semn de cultură, el conferă autoritate şi aduce un spor de informație şi erudiție. De multe ori, mai ales în literatura modernă, citatul are şi o valoare estetică, el produce efecte de stil. Antichitatea a cunoscut o adevărată modă a textelor compuse din citate: antologii, crestomații (culegeri de texte fundamentale din autorii clasici), compendii de citate pe diferite teme, florilegii de poezie,

---

[55] Adrian Marino-*op. cit.*, capitolul **Literatura cu literatură,** pag. 368.

[56] Helmuth Heissenbüttell – **Ordinea imanentă a formelor narative,** "Secolul XX"**,** nr 200, 1977.

excerpte (rezumate din anumiți autori sau anumite lucrări), extrase. În această perioadă este foarte la modă o specie literară numită **cento** (poeme alcătuite din versuri şi sintagme alese din marii poeți: Vergiliu, Horațiu, Homer). O formă modernă de cento este **colajul**, utilizat de poeții dadaişti sau de Erza Pound în celebrele sale "**Cantos**"-uri. Poetul american introduce în textele ciclului nenumărate cuvinte şi expresii luate dintr-o traducere englezească a **Odiseei** datând din secolul XVI sau reproduse pur şi simplu în greceşte, după original. Aşa cum observă Nicolae Manolescu, Pound nu se mulțumeşte să stabilească doar o relație tematică sau ideologică cu sursa. El urmăreşte un raport concret, material "scrie poemul cu **expresii homerice**. **Odiseea** nu reprezintă pentru el o sursă de inspirație, ci un material obiectiv, o țesătură din care introduce în **Cantos** fragmente întregi"[57]. La fel procedează un poet postmoderm de astăzi, Ion Stratan, care citează în versurile sale, ironic şi autoironic, sintagme caragialiene bine cunoscute: "Mărturisesc. Am scris totul / În beții, lupanare. Sunt Mațe-Fripte / Privesc la comedie, plâng. / Curat murdar. Căldură mare."

Importanța citatului în literatură şi a tuturor formelor care decurg din prezența acestuia într-un text este considerabilă. Ea trebuie să fie pusă în legătură cu concepția despre literatură (poezie) a celor vechi şi cu sistemele lor de educație. In şcoala antică şi medievală copierea, dictarea, memorizarea, repetarea unor texte erau acte esențiale. Unele teme desprinse din marii autori erau date ca exerciții de gramatică şi stil. Studiul limbii şi al literaturii mergeau mână în mână. Între poezie şi gramatică disocierile erau ca şi imposibile. După Sextus Empiricus "gramatica este arta celor spuse de poeți." Literatura este prescrisă, ea poate fi învățată până în ultimele sale detalii. În tratatele Evului Mediu se oferă scheme şi modele pentru orice gen de discurs sau compoziție. Temele date sunt rescrise şi înfrumusețate. Temele preexistente ale marilor autori se bucură de o mare audiență. Pe marginea lor se fac comentarii, se glosează, se fac adnotări. Astfel apar primii germeni ai textului original. Glosarea presupune o dezvoltare personală a textului dat. Ea poate fi dublată de **compilație** – a face literatură folosind elementele literaturii, recurgând la tot pasul la citate, aşa cum procedează Odobescu în "**Pseudokynegetikos**".

În Evul Mediu, între **autor** şi **compilator** nu se făcea nici o deosebire. Intercalarea textelor străine în propriul text părea un lucru firesc. Citarea sursei nu era obligatorie. Indiferent de epoca literară, citatele pot fi deformate, prelucrate, asimilate de creator. Aproape că nu se poate scrie în afara citatelor. Asta ştiau anticii, dar şi cei ce le-au urmat. Montaigne afirmă: "Nu facem decât să ne glosăm reciproc, să ciugulim ici şi colo din alții." Erasmus merge şi mai departe: "Orice carte este un citat." Asta ştia şi Flaubert, care avea proiectul unei cărți compuse numai

[57] Nicolae Manolescu- **Despre poezie**, "Cartea Românească", 1987, pag. 90.

din citate: "**Dicționarul ideilor primite**". Asta știu și modernii: Eliot, Pound, Borges, sau scriitorii post-moderni (John Barth, Georges Perec, Philippe Sollers etc.) a căror literatură rezultă dintr-un continuu dialog pluriform cu tradiția.

Ceea ce declanşează ideea de a scrie e lectura, dorința desprinderii de textul de bază. Motorul creației e, deci, literatura însăşi. La fel se întâmplă şi în celelalte domenii ale culturii. Malraux făcea undeva afirmația că ceea ce declanşează dorința pictorului de a picta un portret nu este vederea unui chip frumos din realitate, ci vederea unui chip pictat.

4. ALTE PROCEDEE METALITERARE. Modurile de raportare creatoare la textele față de care se produce abaterea sunt multiple, presupunând diferite grade de originalitate. **Adaptarea** implică transpunerea unei opere în alte dimensiuni stilistice sau în alte modalități. Continuitatea cu textul prim e asigurată, dar şi inițiativa personală e destul de importantă.

Prelucrarea presupune, de asemenea, reluarea unor texte în alte forme (texte filosofice sau evanghelice transpuse în versuri), dar cu adăugiri, prescurtări, eliminări, în baza unei selecții.

Sunt apoi posibile imitații, parafraze, pastişe, parodii. Dacă **imitația** înseamnă a mima, cu foarte puține variații, forma şi conținutul unui text, **parafraza** presupune o dezvoltare mai largă, într-o formulare personală, a unei opere. Imitația este un act de mimetism, de unde scăzuta ei valoare estetică, pe când parafraza poate duce la texte de o certă importanță. "**Eneida**" lui Vergiliu e o parafrază a "**Odiseei**" lui Homer. Operele dramatice ale tragicilor greci (Eschil, Sofocle, Euripide) sunt parafraze ale miturilor Greciei Antice. Poemul "**Prometeu înlănțuit**", de Al. Philippide, este o parafrază a mitului lui Prometeu. Poemul "**Luceafărul**" de Eminescu este o parafrază a basmului folcloric "**Fata din grădina de aur**". Parafraza presupune grade diferite de abatere de la original. Uneori distanța dintre textul prim şi cel secund e atât de mare încât textul parafrazat e greu de recunoscut. Romanul "**Ulise**" al lui Joyce este o parafrază la "**Odiseea**", epopeea lui Homer, fapt care se vede numai la o lectură aprofundată şi repetată. De reținut că parafraza este, de obicei, o replică la textele de mare autoritate.

5. PARODIA ŞI PASTIŞA. Forme specifice, distincte, de raportare a unui autor la textele preexistente sunt **pastişa** şi **parodia**.

Pastişa e o noțiune preluată de noi din franceză ("pastiche" < "pasticcio", it. <"pasta", lat.) şi ea denumeşte contrafacerea abilă, voluntară, a stilului unui autor de valoare sau a unei şcoli literare. Ea implică un raport cunoscut sub numele de **à la manière de….** E un exercițiu de virtuozitate şi presupune plăcerea pentru jocul stilistic, capacitatea de a discerne automatismele lingvistice ale modelului. Corespondența în ordinea subiectului nu este obligatorie, ceea ce poate conduce la

opere originale. Pastişa este o formă estetică întâlnită, de obicei, în mediile saturate de literatură. Există pastişe celebre: Balzac în **"Contes drôlatiques**" ("Poveşti cu caraghioslâcuri") îl pastişează pe Rabelais. Caragiale pastişează stilul gazetăresc ("**Temă şi variaţiuni")** sau nuvela sămănătoristă ("**Cronică de Crăciun**"). O pastişă superioară este în literatura noastră volumul "**Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu".**

Parodia. Termenul provine din grecescul "parodia" ("para" – alături şi "ode" – cântec) şi desemnează o imitaţie satirică a unei opere serioase, cunoscute. Este evidentă intenţia de a sublinia comic trăsăturile modelului, "bagatelizându-i tonul şi vulgarizându-i conţinutul"[58], cum spune Topârceanu. Parodia presupune o sinteză de procedee: imitaţie, adaptare, împrumut, parafrază, citare, aluzie. Ea "are o funcţie critică, putând fi batjocoritoare, sadică, violentă"[59].

Pot fi parodiate texte particulare, dar şi autori, ceea ce este mult mai dificil. Topârceanu crede că, "în acest din urmă caz, parodia începe să devină originală, adică operă de creaţie pură"[6]. Parodişti în literatura română sunt: Caragiale ("**Dă dămult**, **mai dă dămult**" şi "**Smărăndiţa, roman modern**" care parodiază **"Sultănica**" lui Delavrancea), Topârceanu (volumul "**Parodii originale**"), Marin Sorescu ("**Singur printre poeţi")** etc. "**Levantul**" de Mircea Cărtărescu este în acelaşi timp o parodie şi o pastişă a stilurilor poeziei noastre din secolul trecut.

Cazul extrem al literaturii care se naşte din literatură îl reprezintă **plagiatul.** Acesta nu este un procedeu literar, ci o problemă de etică şi jurisdicţie. El constă în publicarea sub proprie semnătură a unui text aparţinând altui autor. Plagiatul se pedepseşte prin anatemizarea plagiatorului şi retragerea drepturilor de autor.

Plagiatele pot fi totale sau parţiale, cum s-a întâmplat la noi cu volumul "**Incognito**" al lui Eugen Barbu, în care sunt copiate mot-à-mot, fără nici o precizare, zeci de pagini din memorialistica lui Paustovski şi Ehrenburg.

Plagiatul este vechi de când lumea, numai că în lumea antică şi medievală, unde autorul şi compilatorul erau lesne confundaţi, el putea trece neobservat. Actul plagierii unei opere începe să fie incriminat cu vehemenţă din momentul în care originalitatea devine, odată cu romantismul, un criteriu de valoare. Într-o formulare sarcastică, ironică, J. Giraudoux considera că "Plagiatul este baza tuturor literaturilor, cu excepţia primei, care este de altfel necunoscută".

6. INTERTEXTUALITATEA ŞI IMPLICAŢIILE EI. Conştiinţa modernilor că orice text e rezultatul derivării, transformării, reutilizării sau continuării altor texte a devenit

[58] Citatele Ap. **Dicţionar de termeni literari**, Ed. "Academiei", 1986, pag. 322.
[59] Nicolae Manolescu – *op. cit.*, pag. 94.

acută. Faptul că literatura trăieşte din literatură a devenit astăzi mai evident decât oricând. De unde şi nevoia instituirii unui concept care să cuprindă în sine toate implicațiile pe care le presupun noțiunile metatextuale mai înainte discutate. Astfel a apărut conceptul de **intertextualitate**.

Primul care îl foloseşte este Mihail Bahtin în studiul său din 1929 despre problemele poeticii lui Dostoievski. Pentru teoreticianul rus intertextualitatea este în cadrul unei opere "o relație a fiecărui enunț cu alte enunțuri", ceea ce constituie o caracteristică fundamentală a oricărui discurs literar. Conceptul este reluat şi redefinit de Julia Kristeva care arată că, prin chiar natura sa, orice discurs literar e obligat să intre în relație nu doar cu propriile sale componente, ci şi cu alte discursuri: "Orice text se construieşte ca un mozaic de citate, orice text este o absorbție şi transformare a unui alt text."[60] Din 1967 încoace, când e formulată, această definiție suferă o mulțime de dezvoltări şi nuanțări, dovadă a complexității conceptului: "Limbajul poetic apare ca un dialog de texte; orice secvență **se face** în raport cu o alta, provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvență este dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) şi către actul de somație (transformarea acestei scriituri)"[61].

Pornind de la această stare de fapt, Michel Butor ajunge să afirme că orice text este o operă colectivă, deschisă spre un "dincolo" complementar propriei sale imanențe. Nu există, prin urmare, o independență a operei. Aceasta se integrează activ în contextul din care face parte, printr-o atitudine critică şi participativă. Julia Kristeva defineşte această situație astfel: "Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este o noțiune care va indica modul în care un text citeşte istoria şi se inserează în ea."[62] Orice operă este o reacție la o altă operă, fapt consemnat în chiar substanța operei. Philippe Sollers oferă o formulare memorabilă: "Un text se scrie cu texte şi nu cu fraze sau cuvinte"[63]. Sau, potrivit aceleeaşi ideologii telqueliste: "orice text e o maşină de produs texte"[64].

Cercetătorii par să fi căzut de acord asupra a trei forme diferite de intertextualitate: **internă** (situată în interiorul textului literar, în interrelaționarea elementelor care-l alcătuiesc), **propriu-zisă** (care pune în relație textele literare între ele) şi **externă** (care raportează textul literar la "textul lumii", la orice formă de textualitate, indiferent de natura ei). În opinia unor teoreticieni, intertextualitatea internă este, de fapt, o **intratextualitate** sau o **autotextualitate**, ea desemnând relațiile

---

[60] Ap. **Terminologie poetică şi retorică**, Ed. Univ."Al. I. Cuza.", Iaşi, 1994, pag. 85.
[61] Idem, pag. 85.
[62] **Pentru o teorie a textului. Antologie "Tel Quel",** "Univers", 1980, pag. 266.
[63] Citate din vol. **Pentru o teorie a textului**.
[64] Citate din vol. **Pentru o teorie a textului**.

pe care textul le întreține cu sine însuşi prin refrene, laitmotive, rescrieri ale propriilor sale secvențe sau prin puneri în abis (**mise en abîme**) sub forma imaginilor speculare.

Problematica intertextualității primeşte o sistematizare riguroasă şi precisă într-un volum al lui Gérard Genette intitulat **Palimpsestes** (1982). Pornind de la conceptul lui Bahtin şi Kristeva, autorul propune câteva noțiuni noi capabile să descrie toate situațiile concrete întâlnite în operele literare. În viziunea lui Genette intertextualitatea e doar un caz al unui fenomen mult mai general numit **transtextualitate**. Țin de procedeele intertextualității citatul, plagiatul (înțeles ca un citat nedeclarat) şi aluzia (referința implicită). Indicațiile de utilizare a unui text (titlul, subtitlul, prefața, postfața etc.) formează o categorie de procedee numită **paratextualitate**. În imediata ei apropiere se situează **arhitextualitatea**, relația de apartenență a unui text la un gen sau la un tip de discurs, semnalată prin precizări de tipul "roman", "poeme", "dramă istorică", "eseuri" etc. O altă categorie e identificată prin noțiunea de **metatextualitate**. Ea are în vedere relațiile de comentariu, care leagă un text de alt text fără să-l numească neapărat sau să-l citeze. În sfârşit, ultima clasă de relații posibile e **hipertextualitatea**,derivarea unui text din altul prin imitație sau transformare. Formele sale mari de existență sunt imitația, parodia şi pastişa.

Un cercetător român, Paul Cornea, autorul volumului **Introducere în teoria lecturii** (1988) considera că, pe lângă tipurile inventariate de Genette, e posibil şi un al şaselea tip de transtextualitate: **contextualitatea**, care ar trebui să aibă în vedere relația textului cu realitatea extratextuală, cu spațiul său socio-cultural de apartenență. Un caz aparte al metatextualității lui Genette îl reprezintă, în opinia lui Paul Zumthor, **intertextualitatea critică**, aspect "care rezultă dintr-o muncă de absorbție şi re-elaborare a altor texte (critice) prin şi în cel pe care-l scriu"[65]. Critica este, şi ea, o formă de dialog a textului interpretativ (discursul critic) cu textul-obiect al interpretării (opera).

7. TEMA CĂRȚII ŞI AUTORFERENȚIALITATEA. Am arătat la începutul acestor observații că fenomenul metaliteraturii e motivat nu doar de faptul că orice text se scrie cu ajutorul altor texte, ci şi de interesul pe care literatura îl arată propriei sale naturi. Încă din timpurile vechi formele de existență şi manifestare ale literaturii devin şi teme literare. Scrisul, litera, caligrafia, alfabetul, elemente cu o semnificație magică şi de multe ori sacră, sunt glorificate de scriitorii Antichității, ai Evului Mediu şi ai Renaşterii. La fel, instrumentele de scris: condeiul, pergamentul, călimara, hârtia. Elogiul cărții apare la Horațiu, Virgiliu, Marțial, la poeții renascentişti, baroci şi romantici. În lumea modernă, cartea

[65] Paul Zumthor – **Parler du Moyen Age**, Paris, "Minuit", 1980, pag. 82.

devine o temă obsedantă la Mallarmé (cu proiectul său al cărții totale), Flaubert (**Bouvard şi Pecuchet**), André Gide (**Falsificatorii de bani**), Borges (**Cartea de nisip**), Umberto Eco (**Numele trandafirului**) etc. Aşa cum observă Adrian Marino: "Cartea despre carte este o componentă esențială a literaturii. Cărți imaginare despre alte cărți imaginare, interpolările fiecărei cărți în toate cărțile, cărți care preiau pe față, prin copie şi parafrază, cărțile anterioare, aceasta este situația de bază, temă literară prin excelență"[66].

La rândul lor, gramatica, retorica, versul, genurile şi speciile literare sunt teme de exegeză şi meditație poetică. Faptul este caracteristic mai ale literaturii tradiționale, pentru că de la romantici încoace literatura devine autoreferențială într-un cu totul alt mod, încercând să-şi determine ființa intimă în acte de contemplare a propriei sale naturi. Dacă până în secolul XIX "literatura nu reflecta niciodată asupra ei înseşi (uneori asupra propriilor figuri, dar niciodată asupra propriei ființe), nu se despărțea niciodată într-un obiect în acelaşi timp privitor şi privit", dacă, pe scurt, "ea vorbea fără a se vorbi", după 1850 ea începe să-şi conştientizeze dubla natură: "în acelaşi timp obiect şi privire asupra acestui obiect, cuvânt şi cuvânt asupra acestui cuvânt, literatură-obiect şi metaliteratură"[67]. Potrivit lui Roland Barthes, există mai multe faze ale acestei **prise de conscience**: înlocuirea ideii de inspirație cu "conştiința artizanală a fabricației literare" împinsă până la beția imposibilului (Flaubert); voința de a transforma într-o unică substanță scrisă literatura şi reflecția asupra literaturii (Mallarmé); amânarea continuă a actului de a scrie făcând din această amânare chiar substanța scrisului (Proust). Să adăugăm că în secolul nostru aceste constante vor avea valoare de obsesie pentru Paul Valéry, reprezentanții Noului Roman francez, membrii grupului "Tel Quel". Meditând asupra propriilor sale limite şi posibilități, "literatura pare să se distrugă ca limbaj-obiect, fără a se distruge ca meta-limbaj"[68], metalimbajul fiind în ultimă instanță un nou limbaj constitutiv literaturii. De aceea s-a şi putut spune (cf. Adrian Marino, **Biografia ideii de literatură**, II, 1994) că astăzi teoria literaturii, critica literară (care sunt nişte forme ale metaliterarului) s-au transformat pur şi simplu în literatură. Expresie sau nu a unui moment de criză, conştiința literaturii tinde astăzi să se substituie literaturii ca atare.

---

[66] Adrian Marino – **Hermeneutica ideii de literatură,** "Dacia", 1987, pag. 387.

[67] Roland Barthes – **Littérature et méta-langage**, în "Essais critiques", Paris, Ed.du Seuil, 1964, pag. 106.

[68] Idem, pag. 106.

Cap. VII

VI. ANTILITERATURA

1. MENTALITATEA ANTILITERARĂ. Orice criză a ideii de literatură poate fi definită prin conceptul opus de **antiliteratură**. Conceptul este nou, el a apărut în secolul nostru şi se foloseşte cu precădere în legătură cu mişcările contestatare de avangardă şi neoavangardă (dadaismul, suprarealismul, futurismul, Noul Roman francez, gruparea "**Tel Quel**", etc.). Se consideră că atitudinea antiliterară este o caracteristică a modernităţii. Deşi lucrurile nu stau deloc aşa.

Antiliteratura, în formele radicale şi vehemente pe care le cunoaşte secolul nostru, e doar rezultatul unui proces cu o destul de lungă tradiţie. Mentalităţi antiliterare întâlnim încă din Antichitate, la Platon, de pildă, care-i exclude pe poeţi din cetate, pentru că produc prin creaţiile lor tulburări în sufletele ascultătorilor şi slăbesc sentimentul religios, umanizând zeităţile. Creştinismul timpuriu şi cel al Evului Mediu privesc literatura propriu-zisă cu mefienţă, o dispreţuiesc pentru caracterul ei profan. Cărţile profane sunt considerate nu doar o sursă de eroare, ci şi o formă de erezie faţă de adevărurile Scripturii. Periodic, biserica alcătuieşte un aşa numit "Index librorum prohibitorum", lista cărţilor interzise, nocive conştiinţei unui bun creştin. Faptul se întâmplă nu doar în Europa, ci şi în lumea musulmană. Iată care a fost raţionamemtul lui Ali, sultanul care a incendiat Biblioteca din Alexandria:"Dacă aceste cărţi conţin învăţături contrare profetului, le ardem ca eretice; dacă cuprind aceleaşi învăţături, le ardem ca inutile". Arderea cărţilor considerate eretice nu este un fenomen insolit, un obicei al unei lumi necivilizate. Au ars cărţi împăraţii chinezi, inchiziţia spaniolă, Hitler şi adepţii Gărzii de Fier. Motivele au fost fie religioase, fie politice.

2. CONTESTAREA LITERATURII. Atitudinea antiliterară, protestul împotriva stilului, a literei, a operei scrise, a convenţiilor estetice se conturează odată cu zorii modernităţii, cu preromanticii.

Unul dintre marii eretici ai literaturii secolului al XVIII-lea a fost Jean Jacques Rousseau, care neagă literatura în numele vieţii, al sincerităţii şi libertăţii spiritului. "Litera ucide, spiritul dă viaţă" este o afirmaţie caracteristică. Cărţile sunt considerate literă moartă şi, în locul lecturii, Rousseau recomandă introspecţia:" Este mai bine să găseşti în tine însuţi ceea ce ai găsi în cărţi". Sau această afirmaţie şi mai elocventă: "Urăsc cărţile, ele nu ne învaţă să vorbim decât despre ce nu cunoaştem"[69].

[69] Citatele Ap. Adrian Marino- **Dicţionar de idei literare**, Ed."Eminescu", 1973, pag. 105.

În fond, orice nouă atitudine literară presupune o delimitare de cărțile predecesorilor, afirmarea unor principii înnoitoare şi respingerea altora. Contestarea poate lua forme violente, tranşante, cum se întâmplă în "scrisorile vizionarului" ale lui Rimbaud. În 1871, la 21 de ani, într-o scrisoare către Paul Demeny, Rimbaud aruncă la coşul de gunoi al istoriei o întreagă tradiție literară:" Întreaga poezie antică duce la poezia greacă, imn al vieții armonioase. De la greci până la poezia romantică – Evul Mediu – există literați, versificatori. De la Ennius la Theroldus, de la Theroldus la Casimir Delavigne, totul e proză ritmată, joc, îndobotocire şi triumf a nenumărate generații idioate. Racine este poetul pur, mare, puternic(…). După Racine, jocul începe să prindă mucegai. A durat două mii de ani (…). De altfel, cei **noi** sunt liberi să-i deteste pe strămoşi: sunt la ei acasă şi au tot timpul înaintea lor (…).

Dacă bătrânii imbecili ar fi găsit altceva decât semnificația falsă a EU-lui, n-am mai fi nevoiți să măturăm aceste milioane de schelete care, de o infinitate de ani încoace, acumulează produsele inteligenței lor chioare, şi se mai şi laudă cu paternitatea lor"[70].

Odată cu secolul XIX, literatura (tradiția literară, dar şi preocuparea artistică în sine) începe să fie negată sistematic de literații înşişi. Flaubert, care este unul din marii esteți ai cuvântului, declară la un moment dat: "Literatura mă imbecilizează în cel mai înalt grad". Aproape că nu există un mare autor al ultimelor secole care să nu fi contestat literatura. Deşi această contestație nu este decât un mod de a regenera literatura prin literatură. Moartea romanelor cavalereşti înseamnă "**Don Quijote**" de Cervantes, însă această moarte este o renaştere, pentru că toate ticurile şi locurile comune ale literaturii pe care această capodoperă le contestă sunt recuperate parodic, într-o formă ce se va dovedi ulterior plină de vitalitate.

3. POEZIA ÎMPOTRIVA LITERATURII. Există, din secolul trecut încoace, mai multe direcții de afirmare a spiritului antiliterar. Mai întâi să consemnăm faptul că impunerea conceptului de literatură şi conturarea unui spațiu literar specific conduce la o reacție negativă în numele poeziei. Rimbaud îi disprețuieşte pe literați, pentru că el se consideră poet. Poezia, domeniu al purității, al sincerității şi autenticității, e apărată de spațiul impur al literaturii. Trebuie să observăm imediat că prin poezie se înțelege un alt fel de literatură. Literatura anterioară e acuzată de erudiție, de pedanterie, de stereotipie. Romanticii repudiază clasicismul, tocmai pentru că acesta se dorea un sistem literar supus normelor retorice, cultivând imitația, motive şi teme date. Victor Hugo considera că "Poetul nu trebuie să scrie cu ceea ce a mai fost scris, ci cu sufletul şi inima sa"[71]. Mai

[70] Arthur Rimbaud-**Scrieri alese**, EPLU, 1968, pag. 209-210.
[71] Ap. Adrian Marino-*op. cit.*, cap. **Antiliteratura**, pag. 119.

revoltați decât romanticii împotriva literaturii, care aduce cu sine artificialitatea, retorica, banalitatea, sunt poeții simbolişti. Am văzut limbajul violent în care protestează Rimbaud împotriva literaturizării. La rândul lui, Verlaine scrie: "Détestant tout ce qui sent la littérature / Je chase de ce livre uniquement prise / tout ce qui touche à l'horrible Littérature".

4. REVOLTA AVANGARDISTĂ. Avangarda începutului de secol XX este o mişcare prin excelență negativistă, anticulturală, antiestetizantă. Abolirea literaturii este pentru avangardişti un cuvânt de ordine unanim respectat. Literatura e parodiată, disprețuită, înjurată. După Tristan Tzara, "literatura este dosarul imbecilității umane". Dadaismul este o revoltă nu doar împotriva literaturii, ci şi a unui mod de viață, a unui tip de societate. Iată o altă afirmație a lui Tzara referitoare la perioada 1916-1917 când mişcarea dadaistă este în curs de constituire: "nerăbdarea de a trăi era mare, dezgustul se aplica tuturor formelor de civilizație aşa-zis modernă, înseşi bazelor acesteia, logicii limbajului, iar revolta lua chipuri în care grotescul şi absurdul depăşeau cu mult valorile estetice. Nu trebuie uitat că în literatură un sentimentalism invadator masca umanul şi că prostul gust cu pretenții de elevare se îmbina în toate sectoarele artei, caracterizând forța burgheziei, în tot ce avea aceasta mai odios"[72]. Dadaismul este un protest vehement față de orice idee de artă. Nici măcar mişcările artistice contemporane dadaismului (futurismului, cubismului, expresionismul) nu sunt acceptate, ele fiind suspectate de ideea estetizării, a literaturizării. În 1950, la bătrânețe, Tzara declara: "Îi detest pe literați şi nu am încetat să iubesc ceea ce este viu, pe aceia care trăiesc fără să se întrebe care-i rostul gesturilor celor mai banale"[73].

În acelaşi sens, într-un manifest suprarealist din 1929, se afirma: "Poezia este contrară literaturii. Ea stăpâneşte idolii de orice speță, ca şi iluziile realiste; ea întreține în mod fericit echivocul între limbajul adevărului şi limbajul creației"[74].

Repudierea artei oficiale în avangarda românească este elocventă în scrierile lui Urmuz, cel care parodiază aşa-numita literatură comestibilă, în reviste precum "**Integral**", "**Contemporanul**", "**75 HP**" şi "**unu**" (unde apare această stupefiantă definiție a literaturii: "le meilleur papier hygiénique du siècle"), în volumul "**Nu**" al lui Eugen Ionescu, care este o negație a literaturii lui Arghezi, Camil Petrescu şi Ion Barbu, acuzată de falsitate şi lipsă de autenticitate.

5. NEGAȚIA ANTILITERARĂ. Negația antiliterară înseamnă o repudiere a tuturor dimensiunilor specifice ale

---

[72] Tristan Tzara citat de Mario de Michelli în **Avangarda artistică a secolului XX**, Ed."Meridiane", 1968, pag. 140.
[73] Idem, pag. 158.
[74] În Mario de Michelli, *op. cit.*, pag. 271.

literaturii. Este negată ideea de formă, sunt negate procedeele, construcția. Este negată utilitatea şi finalitatea literaturii. André Gide afirmă: "visez la armonii noi, la o artă a cuvintelor, mai subtilă şi mai sinceră, fără retorică şi care nu vrea să dovedească nimic"[75]. Este negată ideea de frumusețe, de estetică. Rimbaud deschisese de mult această cale: "Într-o seară am pus Frumusețea pe genunchi. Şi am găsit-o urâtă. Şi am înjurat-o".

Jean Paulhan, în secolul nostru, nu face altceva decât să-l repete: "Frumos, virtuozitate şi chiar literatură au ajuns să însemne, înainte de toate, ceea ce nu mai trebuie să facem"[76]. Dar este negat şi conținutul. Sunt condamnate excesul de anecdotică, ideea de subiect şi ideea de fabulă, tematica, personajele.

Negativismul este, astfel, o trăsătură esențială a antiliteraturii. Negarea poate fi una radicală, absolută, totală, cum se întâmplă la dadaişti, care vor să desființeze literatura, să o înlocuiască cu altceva, pur şi simplu cu spectacolul distrugerii şi anulării oricărei idei de artă (vezi tehnica poemului dadaist, reprezentațiile sincretice absurde).

Există însă şi o negare relativă, care nu are în vedere esența literaturii, ci numai substanța sa la un moment dat. Este cazul poeziei romantice în raport cu clasicismul, sau cazul simbolismului în raport cu romantismul. În modernism negația tinde să se transforme într-un stil al negației, care recurge în acest scop la ironie, la parodie, la pastişă. Poetul devine un antipoet, autorul un antiautor. Mitul romantic al autorului geniu sau demiug se devalorizează. Profesia de scriitor pare compromisă. Talentul, cultura, cariera literară sunt considerate simple baliverne.

6. CONTESTAREA IDEII DE GEN LITERAR. Genurile literare sunt, la rândul lor, discreditate, întoarse pe dos. E cultivată antipoezia, adică poezia nelirică, prozaică, nemetaforică. La Francis Ponge apare noțiunea de **proem**, la Saşa Pană aceea de **prozopoem**. Cesare Pavese teoretizează "**poezia-povestire**", iar Eugenio Montale -"**poezia jurnal**". Pentru suprarealistul Gellu Naum poetul este un "pohet" care scrie "pohezii".

În proză se vorbeşte despre antiroman, despre dispariția epicului, a subiectului, a psihologiei, a intrigii şi a realismului. Noțiunea de **antiroman** a fost inventată de Jean Paul Sartre, care, în prefața la "**Portretul unui necunoscut**" de Nathalie Sarraute, afirmă: "Este vorba de a contesta romanul prin el însuşi, de a-l distruge sub ochii noştri, chiar în timpul în care s-ar părea că se construieşte, de a scrie romanul unui roman care nu se face, care nu poate să se facă"[77]. Aceleiaşi direcții

[75] Adrian Marino – **Antiliteratura**, în *op. cit.*, pag. 125-126.
[76] Idem.
[77] Prefață la Nathalie Sarraute – "**Portretul unui necunoscut**", Ed."Meridiane", 1969, pag. 5.

contestatatre îi aparţin şi Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Georges Perec, Michel Butor, toţi ţinând de şcoala aşa-numitului "nou-roman", care anulează toate convenţiile romanului realist sau psihologic. La Robbe-Grillet apare cultul obiectelor, al descrierii: El ştie că: "În jurul nostru – sfidând haita adjectivelor animiste sau casnice – lucrurile **există**. Suprafaţa lor e netedă şi lucioasă, neatinsă, fără strălucire suspectă sau transparentă. Întreaga noastră literatură n-a reuşit să rupă vreun colţ neînsemnat din ea, să-i îndulcească vreo curbă"[78].

Pe lângă antipoezie şi antiroman, putem vorbi şi despre **antiteatru** în cazul pieselor lui Ionescu, Beckett, Adamov, unde sunt suspendate ideea de intrigă, dialog, personaj, iar convenţiile bine ştiute ale teatrului clasic sunt scoase la vedere şi demontate în faţa spectatorului. Eugen Ionescu, susţine că: "Nu trebuie ascunse sforile, ci făcute mai vizibile, deliberat evidente, ajungându-se la grotescul profund, la caricatură, dincolo de ironia spirituală a comediilor de salon"[79].

Există de asemenea, şi **antimemorii** (Malraux) sau **antijurnale** (Eugen Ionescu).

7. ANTILITERATURA, NIMICUL, TĂCEREA ŞI OPERA IMPERFECTĂ. Pe lângă negativismul său, antilliteratura se caracterizează şi prin dorinţa de a distruge ideea de subiect şi a scrie despre nimic, despre tăcere, despre imposibilitatea propriei sale substanţe. Flaubert a visat toată viaţa să scrie o carte despre nimic. Antonin Artaud mărturiseşte cu nonşalanţă: "N-am scris niciodată decât pentru a spune că n-am făcut niciodată nimic, că nu puteam să fac nimic şi că, făcând ceva, în realitate nu făceam nimic"[80].

Când nu vor să scrie despre nimic, promotorii antiliteraturii scriu despre ceea ce într-o estetică clasică face parte din elementele pregătitoare operei. Astfel, activitatea creatoare e considerată superioară creaţiei, căutarea pare mai importantă decât rezultatul, proiectul mai valoros decât obiectul final. Capodopera, construcţia, sunt refuzate în favoarea documentului brut, a schiţei pregătitoare. Se pune accent pe informal, pe spontaneitate şi pe hazard. Se vorbeşte tot mai mult despre opera deschisă, despre un tip de carte niciodată încheiată, mereu oferită interpretărilor (Mallarmé, Valéry, Joyce, Cortazar). Nichita Stănescu, la noi, este autorul unui volum intitulat demonstrativ "**Operele imperfecte**".

8. ANTILITERATURA CA REACŢIE ÎN NUMELE VIEŢII. POEZIA. În general, antiliteratura este o reacţie în numele vieţii şi al autenticităţii. Viaţa e considerată superioară artei, cum am văzut în legătură cu dadaismul. Suprarealismul s-a dorit o

[78] Alain Robbe-Grilet – "**O cale pentru romanul viitor**", în Romul Munteanu – "Noul Roman Francez", E.P.L.U., 1968, pag. 168.
[79] Ap. Adrian Marino – *op. cit.*, pag. 157.
[80] Idem, pag. 154.

revoluție morală, existențială. După suprarealişti, "Poezia este conținută pretutindeni, în mod potențial, în lucrurile cele mai străine până în prezent poeziei…. Pentru poetul adevărat, totul este poezie. Poezia poate astfel să existe fără expresia poetică literară. Ea este în lucruri şi este o atitudine în fața lucrurilor, o stare intelectuală şi morală, un fel de a vedea şi a te comporta în fața lumii. Poezia trebuie înainte de toate să fie trăită; ea poate să nu fie decât în mod accesoriu exprimată în cuvinte şi culori"[81]. Dar suprarealiştii înțelegeau să ajungă la poezie prin "automatismul psihic pur", prin "dicteul automat", prin sondarea straturilor celor mai adânci ale conştiinței, scoțând cu totul creația de sub controlul rațiunii.

În zilele noastre, atitudinea antiliterară de tip vitalist cunoaşte şi alte forme de manifestare. Poetul american Frank O'Hara lansează manifestul "personist", propunându-ne un tip de poezie dezinteresată de problema artei literare, proaspătă, spontană,biografică şi nesistematică. Iată câteva scurte extrase din acest manifest: "Nu-mi spun mare lucru nici ritmul, nici asonanța, nici altele de soiul acesta. Nu fac decât să transcriu ceea ce pulsează în mine. (…). Personismul nu are nici o legătură cu filosofia, fiind întru totul o artă. Nu are nici o legătură cu ideea de personalitate sau de intimitate, nici vorbă de aşa ceva! Dar, ca să vă faceți o idee cât de vagă, unul dintre aspectele sale minimale este acela că se adresează unei anumite persoane (alta decât poetul), evocând prin aceasta armonii superioare ale iubirii, fără a-i veştejii acesteia latura ei populară şi dătătoare de viață, susținând în acelaşi timp sentimentul poetului față de poezie, dar împiedicând totodată iubirea să-i abată atenția de la sentimentele nutrite față de persoana respectivă"[82].

Mai departe, autorul arată că pentru poetul personist poemul înlocuieşte o scrisoare sau o convorbire telefonică, că poemul se plasează la mijlocul distanței dintre poet şi persoană, şi nu între două pagini de carte. Faptul că în felul acesta se poate ieşi din spațiul poeziei nu-l afectează pe O'Hara: "Cu toată modestia trebuie să mărturisesc că aceasta poate duce la moartea a ceea ce cunoaştem sub numele de literatură. Deşi mă mustră uneori păreri de rău, mă bucur totuşi de a fi ajuns aici înaintea lui Alain Robbe-Grillet. Întrucât poezia acționează mai iute şi mai sigur decât proza, numai poeziei îi poate reveni – şi pe bună dreptate – menirea de a da literaturii lovitura de grație"[83].

9. ANTILITERATURA CA REACȚIE ÎN NUMELE VIEȚII. PROZA. Contestarea literaturii în numele vieții, al sincerității şi autenticității este la fel de pregnantă şi în proză. Prima jumătate a secolului nostru aduce cu sine apetitul pentru experiența directă, nealterată, neliteraturizată, opusă ficțiunii. André Gide

[81] Ap. Adrian Marino – *op. cit.*, pag. 105.
[82] "**Personismul. Un manifest**", în "Caiete critice", nr. 1-2 / 1987, pag. 157.
[83] Frank O'Hara – *op. cit.*, pag. 157.

se desolidarizează fără nici o ezitare de ideea de literatură: "Înainte de literatură există un obiect care mă interesează în primul rând: eu însumi"[84]. El propune transformarea scrisului într-un mijloc de cunoaştere, într-un câmp de afirmare a tuturor experienţelor ("**Fructele pământului**") notate cu maximă sinceritate. Şi pentru a fi consecvent cu sine până la capăt, pentru ca protestul său antiliterar să fie desăvârşit, îi cere cititorului să-i arunce cartea după ce a citit-o.

O poziţie similară celei a lui André Gide, are în literatura noastră Camil Petrescu, care într-un subsol al romanului "**Patul lui Procust**" afirmă următoarele: "Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neânsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil, şi chiar fără caligrafie"[85].

Opoziţia la ideea de artă literară şi pledoaria pentru valorile imediate ale vieţii şi corporalităţii o întâlnim şi la o prozatoare care nu neagă estetica, şi ţine totuşi de categoria prozatorilor artişti, Hortensia Papadat-Bengescu: "ceea ce scriu, ce cuget nu e în principal idei şi sentimente, ci senzaţia lor, de aici chinul, dorinţa de a reda nu descrierea senzaţiei, ci senzaţia însăşi"[86].

Chinul de a reda senzaţia, viaţa, poate fi explicat de o anume insuficienţă puternic resimţită a limbajului, a sintaxei şi a punctuaţiei. Aceeaşi Hortensia Papadat-Bengescu visează, într-o altă mărturisire, la o scriitură care să depăşească punctul, virgula şi semnul exclamării, "ajutoare cu mult prea elementare".

Contemporan cu prozatoarea noastră, romancierul austriac Robert Musil, face următoarele constatări: "Există oameni care se simt umiliţi în clipa în care-şi mărturisesc gândurile. Felul nostru de a scrie este un produs al vieţii noastre intelectuale. Două milenii scriu odată cu noi. Dar mai ales părinţii şi bunicii noştri. Punctul şi punctul şi virgula sunt simptome ale regresiei – semne de stagnare. N-ar trebui lăsată sintaxa pe mâinile profesorilor anchilozaţi. Noi nu folosim punctul sau punctul şi virgula doar pentru că ne-au fost predate, ci pentru că gândim într-un anume fel. Aici e pericolul. Atâta vreme cât gândim în fraze cu punct la urmă, anumite lucruri nu se pot exprima – cel mult reuşesc să fie simţite confuz. Pe de altă parte, ar fi posibil să înveţi să te eprimi într-un anume fel, încât o anume perspectivă infinită, abia conştientă pentru moment, să devină clară şi comprehensibilă"[87].

Alt prozator modern, Aldoux Huxley, protestează nu doar împotriva limbii, ci şi a modului nostru de a gândi lumea în abstracţii care separă: "Filosofia noastră de viaţă este în mod

---

[84] André Gide – citat de Adrian Marino în "Dicţionar de idei literare", cap. **Antiliteratura**.

[85] Camil Petrescu – "**Patul lui Procust**", Ed. "Minerva", 1976, pag. 19.

[86] Hortensia Papadat-Bengescu – articol publicat în " Sburătorul", nr. 9, martie, 1927.

[87] Robert Musil – **Jurnal** (fragmente)", în "România literară", nr. 32, 1987.

inevitabil un produs adiacent al limbii care separă în idee ceea ce în fapt este întotdeauna inseparabil.

Ceea ce ne trebuie cu adevărat este un set de cuvinte care să poată exprima unitatea naturală a lucrurilor. Muco-spiritual, de pildă, sau dermatocaritate. Sau, de ce nu mastoetic? Sau, de ce nu viscerosofie? Dar, de bună seamă, să fie traduse din obscuritatea indecentă a limbilor cărturăreşti în ceea ce poate fi folosit în viața de toate zilele sau în poezia lirică.”.

10. PARADOXUL ANTILITERATURII. Paradoxul antiliteraturii este acela că, deşi ea constituie o negare violentă a literaturii, sfârşeşte prin a fi asimilată în spațiul acesteia. Astăzi, Eugen Ionescu este deja un “autor canonic” pentru teatrul absurdului. Rimbaud pare pentru mulți cercetători literari un clasic al modernității. Despre Tristan Tzara şi mişcarea dadaistă se vorbeşte cu seriozitate în universități şi academii.

Antiliteratura revine inevitabil la literatură, chiar dacă la un alt gen de literatură. Din condiția literară nu se poate evada. Antiliteratura e practic imposibilă. Antiliteratura e, de fapt, un alt fel de literatură. În locul literaturii clasice sau tradiționale, apare o literatură anticlasică şi antitradițională (romantică, modernă, postmodernă). Conceptul de literatură îşi lărgeşte astfel spațiul de cuprindere. În ciuda tuturor pornirilor negative, conceptul de literatură nu poate fi negat, nu poate fi îndepărtat de vocabular. Chiar şi atunci când vorbim despre antiliteratură, noi avem în vedere literatura, ultima sa definiție existentă, în formă negativă.

VII. CRITICA, ISTORIA ŞI TEORIA LITERARĂ

1. CHESTIUNI PRELIMINARE. Cunoaşterea şi explicarea operelor literare, a întregului domeniu al literaturii ar fi imposibile fără sprijinul unor discipline precis orientate, aflate în posesia unor concepte descriptive, hermeneutice şi axiologice, a unor metode de cercetare şi observare specifice. Literatura are, deci, nevoie de o metaliteratură, limbajul ei de un metalimbaj. Fenomene şi spaţii metaliterare situate, implacabil, dincolo de domeniul concret al creaţiei, sunt teoria, critica şi istoria literară.

Într-o primă încercare de aproximare sumară, putem spune că teoria literaturii are în vedere conceptele, principiile, categoriile şi criteriile literaturii, ea fiind o ştiinţă generală a literarului. Critica şi istoria literară studiază opere literare anume, curente, şcoli, mişcări literare. Pentru a se putea manifesta, critica şi istoria literară au nevoie de un cadru conceptual, de metode şi procedee de investigare şi apreciere. Toate acestea le oferă teoria literaturii. Cele trei discipline se presupun reciproc, se intercondiţionează. E de la sine înţeles că nici teoria literară nu-şi poate elabora noţiunile decât pe baza unor opere literare concrete. Deşi teoria literară este astăzi un domeniu autonom de cercetare, e bine să amintim faptul că există şi puncte de vedere care consideră teoria un aspect al criticii literare. Cercetătorii englezi au, de pildă, tendinţa să includă în expresia **literary criticism** (critică literară) şi teoria literară şi poetica. Dar în engleză există şi noţiunile de **literary theory** (teorie literară) şi **science of literature** (ştiinţa literaturii). Sintagma ultimă este corespondentul termenului german **Literaturwissenschaft** (ştiinţa literaturii) care are sensul de cunoaştere sistematică a problemelor literaturii.

2. RAPORTURILE DINTRE ISTORIA LITERARĂŞI CRITICA LITERARĂ. În legătură cu raporturile dintre istoria şi critica literară, au fost emise mai multe opinii. Una dintre acestea consideră că istoria literară se ocupă de fapte verificabile (viaţa scriitorului, geneza operei etc.), în timp ce critica se bazează pe elemente de opinie şi convingere personală, în temeiul cărora face aprecieri de gust şi emite judecăţi de valoare. A existat şi o aşa-numită mişcare “istoristă” (apărută în Germania secolului XIX şi avându-i ca reprezentanţi pe Dilthey, Rickert, Max Weber şi alţii), care considera că scopul istoriei literare trebuie să constea în reconstituirea intenţiilor autorului, a normelor şi atitudinilor caracteristice pentru perioada în care acesta şi-a scris opera. Această concepţie pretinde din partea cercetătorului un efort de imaginaţie, de “empatie”, de comunicare cu epoca respectivă. Se porneşte de la ideea că fiecare epocă reprezintă o unitate independentă, care-şi are

propriul ei tip de literatură, propriile ei forme şi propria ei sensibilitate. De aici rezultă că istoria literaturii ar fi o istorie discontinuă, în care epocile nu comunică între ele.

Să recunoaştem că o astfel de viziune e lipsită de viabilitate, pentru că opera literară îşi are viața ei independentă, dincolo de intențiile autorului şi dincolo de limitele epocii în care ea a fost creată. "Semnificația totală a unei opere literare nu poate fi definită numai prin semnificația acesteia pentru autor şi contemporanii lui. Ea este, mai degrabă, rezultatul unui proces de creştere, adică al istoriei aprecierilor critice făcute de numeroşii ei cititori în decursul vremurilor"[88].

Constatarea de mai sus arată că o apreciere obiectivă, definitivă a operelor în istoria literară nu e posibilă. Orice cititor e un cititor al vremii sale. El nu se poate reîntoarce în trecut, mai degrabă aduce trecutul în prezent. Orice lectură, oricât de întemeiată pe cunoştințe istorice ar fi ea, e o lectură condiționată de existența cititorului într-o lume care-i este proprie şi care implică un anumit stadiu de dezvoltare lingvistică, atitudini, convingeri, valori specifice, prezente în mod reflex în conştiință. Dar un istoric literar nu se poate mulțumi să aprecieze o operă numai din punctul de vedere al prezentului. El trebuie şi să meargă înapoi în istorie şi să caute datele elaborării sale. Opera îşi instituie valoarea proprie prin raportare la valorile contextului care a produs-o, dar şi la valorile perioadelor ulterioare creării ei. De aceea s-a putut spune că o operă e în acelaşi timp eternă (identică cu sine) şi istorică (îşi modifică identitatea în funcție de momentul în care e recitită).

Potrivit opiniei lui Wellek şi Waren, istoricul literar trebuie să evite atât pericolele absolutismului care ar transforma literatura într-un domeniu al faptelor neschimbătoare, anistorice, cât şi capcanele relativismului care ar reduce literatura la o serie de fragmente izolate, lipsite de continuitate. Între poziția **absolutistă** şi cea **relativistă**, ar fi de preferat – consideră cei doi teoreticieni americani – **perspectivismul**.. Istoricul literar trebuie să găsească soluții pentru a putea privi opera atât în relație cu lumea în care ea s-a născut cât şi în funcție de lecturile de care a avut parte în timp.

3. ISTORIA LITERARĂCA ISTORIE DE VALORI. Dezideratele de mai sus conțin în premisele lor încă un adevăr cu valoare de postulat: orice istorie literară e o istorie de valori, pentru că valorile estetice sunt un rezultat al perspectivei de lectură. Chiar dacă în esența sa o istorie literară are un pronunțat caracter descriptiv, ea nu poate ocoli evaluarea, stabilirea unor raporturi, judecata de valoare. De aceea trebuie să admitem împreună cu G. Călinescu şi acest paradox: orice istoric literar e dublat de un critic. Ideea că istoricul literar se poate dispensa de

[88] Wellek şi Warren – "**Teoria literaturii**", E.P.L.U., Bucureşti, 1967, pag. 71.

critica şi teoria literară e falsă. Nici o operă nu poate fi abordată în afara unor principii critice stabilite dinainte. Istoricul literar trebuie să înțeleagă, să evalueze, să interpreteze. Altfel, fără criterii valorice şi de gust, istoria literară ar deveni o simplă înşiruire de titluri de cărți şi autori.

Istoria literară este, deci, o istorie a operelor de excepție, configurația ei se stabileşte în funcție de aceste repere valorice. Şi tocmai în funcție de aceste repere e înțeleasă valoarea şi în cazul scrierilor contemporane pe care le apreciază criticul literar.

G. Călinescu are dreptate să afirme: "Istoria literară este forma cea mai largă de critică"[89]. Şi asta pentru că "cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară ci istorie culturală"[90]. Încă un lucru important de reținut e acela că, atât pentru istoricul literar, cât şi pentru critic, obiectul investigației trebuie să îl constituie opera, nu elemente colaterale sau exterioare ei. Folosind conceptul de critică într-un sens larg, care include şi ideea de istorie literară, poetul T. S. Eliot face câteva observații esențiale, pe care le vom reproduce aici in extenso: "Nu trebuie să identificăm biografia cu critica: biografia e de obicei folositoare, fiindcă ne oferă explicații care pot deschide calea spre o înțelegere mai completă, dar poate, de asemenea, îndepărtând atenția noastră către poet, să ne îndepărteze de poezie. Nu trebuie să confundăm informația factuală – cunoaşterea epocii unui poet, a situației sociale din vremea sa, a ideilor curente pe atunci şi implicite în scrierile lui, a stadiului în care ajunsese limba – cu înțelegerea poeziei sale. O astfel de cunoaştere, după cum am mai spus, poate fi o pregătire necesară pentru înțelegerea poeziei, ba mai mult, are o valoare a ei proprie, ca istorie; dar de aici înainte, pentru a aprecia poezia, trebuie să ne găsim singuri calea. Scopul de a dobândi astfel de cunoştințe nu e în primul rând cel de a deveni în stare să ne proiectăm într-o perioadă îndepărtată (…), e mai curând acela de a ne elibera de limitele pe care ni le impune epoca noastră şi a-l elibera pe poetul a cărui operă o citim de limitele impuse de epoca lui, pentru a dobândi experiența directă, contactul nemijlocit cu poezia lui. Mi se pare că ceea ce contează mai mult când citeşti, bunăoară, o odă de Sapho, nu este să-ți închipui că eşti un grec insular de acum 2500 de ani; ceea ce contează este acea trăire identică pentru toate făpturile omeneşti capabile să se bucure de poezie, din orice veac şi de orice limbă ar fi, scânteia care încă mai poate licări după aceşti 2500 de ani. Prin urmare, criticul căruia îi sunt cel mai recunoscător este acela care mă poate face să văd ceva pe care nu-l văzusem încă sau la care m-am uitat până acum cu ochii înnegurați de idei preconcepute"[91].

---

[89] . Călinescu – "**Tehnica criticii şi istoriei literare**" în "Principii de estetică", E.P.L, Bucureşti 1968, pag. 84.

[90] Idem, pag 85.

[91] T. S. Eliot – "**Hotarele critic*i***" în "Eseuri", Ed. "Univers", Bucureşti, 1974, pag. 169-170.

Ideea poetului englez e aceea că operele literare valoroase sunt nişte produse determinate istoric, care însă se înscriu şi într-o bibliotecă metatemporală unde ele există simultan. Cercetătorul literaturii trebuie să fie un istoric în efortul său de a se elibera de prejudecăţile propriului său timp, recompunând contextul operei, dar el trebuie să fie şi un critic, atunci când încearcă să descopere într-o operă veche ceea ce în ea a rămas viu şi actual. A citi opere care aparţin istoriei literaturii nu înseamnă altceva decât a aduce în acelaşi plan al percepţiei elemente diacronice şi elemente sincronice, istoria şi prezentul. Va persista însă tot timpul în această ecuaţie un avantaj al prezentului (deci al criticului), pentru că prezentul e acela care, prin perspectiva de care el beneficiază, revelează cu adevărat valoarea eternă a unei opere, identitatea ei fundamentală.

4. RAPORTUL DINTRE TEORIA LITERARĂ ŞI CERCETAREA LITERATURII. Încă o chestiune se ridică aici, aceea a mijloacelor metodologice şi conceptuale de care se foloseşte cercetătorul literaturii pentru a-şi putea valorifica în cât mai mare măsură această poziţie avantajoasă. Cum trebuie să procedeze el pentru a putea transmite într-o formă coerentă adevărurile pe care i le-a revelat opera: folosind un limbaj critic preexistent sau inventându-şi acest limbaj? Trebuie să vorbim în continuare şi despre importanţa teoriei literare în constituirea actului critic.

Unii cercetători, precum filologul german Erich Auerbach (în studiul **Contribuţia lui Vico la critica literară**, 1958) consideră că judecata unei opere literare se poate dispensa de conceptele preexistente, de categoriile fixe şi absolute ale teoriei literare. Un istoric literar trebuie să fie, înainte de toate, un filolog, aplicând în cercetarea sa principiile relativismului. El trebuie să judece în categorii istorice, schimbătoare de la o perioadă cercetată la alta, nu în categorii teoretice atemporale. Procedând în felul acesta, el poate ajunge să determine şi "calitatea umană generală, comună celor mai perfecte opere ale diferitelor perioade", fiind însă conştient de faptul că "esenţa ei abstractă nu poate fi exprimată în termeni semnificativi exacţi"[92]. Auerbach îşi susţine în continuare punctul de vedere, arătând că "Istoricul va învăţa să extragă din însuşi materialul studiat categoriile sau conceptele de care are nevoie pentru a caracteriza şi diferenţia diferitele fenomene. Aceste concepte nu sunt absolute; ele sunt elastice şi provizorii, schimbându-se odată cu schimbarea istoriei. Dar ele vor fi suficiente pentru a ne permite să descoperim ce au însemnat la vremea lor diferitele fenomene, şi care le e semnificaţia, în cadrul celor trei mii de ani de viaţă literară conştientă pe care o cunoaştem"[93].

[92] Citatele Ap. R. Wellek – "**Conceptele criticii**" în "Eseuri", Ed. Univers, 1974, pag. 13.
[93] Idem, pag. 13

Dată fiind o atare poziție, mai e atunci necesară teoria literaturii în procesul de receptare istorică şi critică a operelor? Relativismul lui Auerbach nu trebuie să ne descurajeze. În fond, cercetătorul german nu neagă necesitatea conceptualizării actului critic, într-un limbaj specific, propriu numai investigațiilor privind spațiul literaturii. El susține doar că acest limbaj trebuie să fie "elastic şi provizoriu", fără pretenții absolutiste. Or, în realitate, în cuprinsul intim al teoriei literaturii, lucrurile chiar aşa şi stau. Teoria literaturii elaborează concepte şi metodologii rezultate în mod justificat din aspirația spre o cât mai mare obiectivitate, însă în acelaşi timp şi flexibile, elastice. Deşi doreşte să devină o ştiință a literaturii, teoria literară poartă cu sine limitele relative ale oricărei ştiințe. Elaborate la un moment dat, fiind marcate de un implacabil determinism istoric, conceptele teoriei literare nu sunt nişte forme înghețate, date odată pentru totdeauna, ci nişte entități dinamice, variabile de la o epocă literară la alta. Astăzi noi înțelegem cu totul altceva prin conceptul de "poezie"decât înțelegea Aristotel, dar asta nu înseamnă că acest concept şi-a pierdut valabilitatea critică. Daniel Defoe şi Alain Robbe-Grillet au concepții cu totul opuse despre roman, dar conceptul de "roman" poate fi folosit cu aceeaşi îndreptățire pentru a caracteriza scrierile fiecărui autor luat în parte. Metafora este un procedeul literar incontestabil, pe care îl întâlnim atât la Arhiloc cât şi la Ezra Pound şi ea rămâne un procedeu literar esențial chiar dacă explicațiile şi definițiile care i se atribuie sunt mult diferite în Antichitate, la Quintilian, față de lumea modernă, în studiile lui Paul Ricoeur, de pildă. Se manifestă în interiorul teoriei literare un permanent proces de definire şi resemantizare a noțiunilor de care ea dispune. Încercarea de a rafina şi mai mult valoarea unor fenomene literare concrete conduce la apariția unor termeni noi, considerați de o mai mare suplețe sau având o mai mare forță de generalizare. Apariția în a doua jumătate a secolului nostru a conceptului de "text" n-a putut anula conceptul de "operă literară", ci a arătat că realitatea operei literare trebuie privită cu mai multă suplețe, într-un context de determinări interioare şi exterioare mai numeroase decât s-a postulat inițial. Fără a ține seama de noțiunile la zi pe care le administrează sau le elaborează teoria literaturii, limbajul criticii şi istoriei literare ar deveni în scurtă vreme un limbaj anacronic, revolut. Chiar şi în cazul criticilor fără metodă, al impresioniştilor, chestiunea se pune cu aceeaşi stringență. Impresionismul critic îşi are şi el noțiunile sale specifice, chiar dacă aceste noțiuni sunt foarte personale sau manipulate după capriciile de moment ale impresiei.

Nu este nevoie ca un istoric literar să fie şi un teoretician al literaturii, însă el trebuie să se afle în posesia unui limbaj teoretic deplin articulat, singurul, de fapt, care-i poate permite accesul în spațiul intern al operelor de valoare. În ce-l priveşte

pe teoreticianul literar, acesta trebuie să aibă cunoştinţe serioase de istorie literară şi istorie a ideilor, de istorie a mentalităţilor şi de sociologie literară, pentru că altfel, fără această bază de date concrete, demersul său abstract se poate dovedi neviabil, pur speculativ. Nu în ultimul rând, teoreticianul literar trebuie să fie un cunoscător al literaturii la zi, nu neapărat un critic preocupat de întâmpinarea efectivă a operelor, ci un specialist în cunoştinţă de cauză al stadiului atins la un moment dat de metamorfoza formelor literare. Tocmai prezentul formelor e acela care garantează valabilitatea unor noţiuni şi categorii teoretice menite a acoperi istoric mari perioade de timp. Nemaiputând să fie, ca poetica în Antichitate şi în neoclasicismul francez, o disciplină normativă, teoria literaturii e astăzi o disciplină care, prin efortul ei descriptiv şi conceptele pe care le vehiculează, încearcă să demonstreze unitatea şi coerenţa internă a spaţiului literaturii. În ultimă instanţă, ea e aceea care asigură coeficientul de generalitate şi specificitate al studiilor de istorie şi critică literară.

Să facem în continuare câteva consideraţii asupra fiecărui domeniu luat în parte, punând de data aceasta accentul pe specificul lor.

5. ISTORIA LITERARĂ ŞI MODURILE EI. Istoria literară este o disciplină care se ocupă cu studiul evoluţiei literaturii pe perioade sau de la origini până la o anumită dată. G. Călinescu a scris o “**Istorie a literaturii române de la origini până în prezent**” (1941). Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu şi Tudor Vianu au scris o “**Istorie a literaturii române moderne**” (1944), Eugen Lovinescu o “**Istorie a literaturii române contemporane**” (1926-1929). Istoria literară însumează toate formele de cercetare a evoluţiei literaturii: istorii literare, monografii, sinteze, studii asupra unor genuri, teme, compartimente literare. R. M. Albérès este autorul unei cărţi intitulate “**Istoria romanului modern**” (1967), Gaëtan Picon semnează în 1960 o “**Panoramă a noii literaturi franceze**”, iar René Wellek publică o masivă “**Istorie a criticii literare moderne**”, în 4 volume (1965).

Termenul “istorie literară” a apărut în secolul XVII şi multă vreme spaţiul său de competenţă a constituit un capitol al istoriei propriu-zise. În romantism, între critica literară şi istoria literară încă nu se făcea diferenţa. Independenţa istoriei literare, ca disciplină, apare graţie studiilor şcolii germane. Dar până la sfârşitul secolului XIX istoria literară e dominată de o concepţie **pozitivistă** care-şi propune explicarea faptelor literare, a originilor acestora, dar refuză judecata de valoare estetică. Pozitivismul este scientist şi studiază documente, cercetează izvoare, acumulează date.

În opoziţie cu pozitivismul, se manifestă **impresionismul**, care refuză prejudecăţile teoretice, metoda ştiinţifică de

cercetare şi cultivă subiectivismul, gustul personal, intuiția, "interpretarea creatoare".

O mediere între cele două tendințe a încercat G. Lanson, autorul unei "**Istorii a literaturii franceze**" (1894). El cere istoricului literar să privească opera din două puncte de vedere: ca realitate istorică şi ca realitate estetică, individuală. Istoricul literar are simultan de urmărit două direcții contrare: "evidențiază individualitatea, o defineşte în aspectul ei unic, ireductibil şi, totodată, integrează capodopera într-o serie, înfățişează omul de geniu drept reprezentantul unui anumit grup"[94].

În spațiul cultural autohton, G. Călinescu, adept al criteriului estetic, considera că istoria literaturii are două părți: **istoria literară propriu-zisă** (o istorie de valori, sinteză) şi **istoria literară auxiliară** (a documentelor literare – care presupune erudiție, acribie filologică şi este absolut necesară pentru a face istoria valorilor).

La rândul lui, Tudor Vianu vorbeşte despre o **istorie internă** ("Stabilirea unor filiații pur literare pentru a explica geneza autorilor, a operelor şi a curentelor") şi o **istorie externă**, care studiază factorii extraliterari (documente sociale, culturale ce au determinat configurația operei).

Secolul nostru a adus cu sine o îmbogățire a metodelor de abordare a fenomenului istoriei literare. Epoci şi perioade sunt investigate din puncte de vedere strict determinate: sociologic, psihanalitic, psihologic, cultural etc. Dezvoltările criticii şi teoriei literare au început să fie integrate domeniului istoriei literare. Abordarea istorică a câştigat în suplețe şi a devenit mai interesantă. Scriind o "**Istorie a poeziei româneşti**" (patru volume publicate între 1982-1990), Mircea Scarlat nu ezită să facă apel la mijloacele poeticii, ale lingvisticii şi stilisticii, şi reuşeşte astfel să evidențieze cu mai multă îndreptățire metamorfozele formelor şi structurilor poetice. O istorie a formelor şi structurilor romaneşti în literatura noastră este eseul "**Arca lui Noe**" de Nicolae Manolescu. Aici investigația stilistică e dublată de sociologie, ceea ce duce la observații interesante şi în legătură cu mentalitățile sociale reprezentate de personajele romanului românesc.

Problema dacă o istorie a literaturii trebuie să fie o istorie a formelor sau o istorie a operelor nu este tranşată, dovadă o anchetă a revistei "Caiete critice", din urmă cu câțiva ani, pe această temă[95]. Cert este că cele două perspective interferează, se intercondiționează, dat fiind faptul că orice operă nouă, valoroasă, impune forme şi structuri literare noi.

6. OBIECTUL DE STUDIU AL ISTORICULUI LITERAR. Chestiunea naturii obiectului de studiu al istoricului literar pare

[94] G. Lanson – citat după "**Dicționar de termeni literar***i*", Ed. "Academiei" Bucureşti, 1976, pag. 223.
[95] "**Caiete critice**", nr. 3-4, 1984.

astăzi deosebit de delicată. Se pune întrebarea ce fel de texte culturale trebuie să aibă în vedere cercetătorul şi în ce măsură aceste texte îşi mai păstrează semnificația lor originară. Istoricul literar, oricât de pozitivist s-ar dori el în dezideratele sale, nu poate trece peste adevărul că lectura pe care el o face tradiției e una condiționată de propriul său context. Fiecare prezent al lecturii îşi are un model al său al faptelor literare. Ce este literar şi ce nu în cuprinsul unei culturi hotărăşte istoria. M. Bahtin afirmă fără nici un fel de echivoc: "Frontierele între ceea ce este artă şi nu este artă, între literatură şi non-literatură, n-au fost fixate de zei odată pentru totdeauna. Orice specificitate este istorică"[96]. Dar conceptul de literatură variază nu doar temporar, ci şi "ideologic". La noi, de pildă, Nicolae Cartojan şi G. Călinescu dau accepții cu totul diferite ideii de literatură atunci când au în vedere textele secolelor XVI – XVIII. La existența unor mentalități diferite, chiar dacă simultane, se adaugă efectele produse de mutația valorilor estetice. Istoricitatea oricărui punct de vedere e, cum am văzut, relativă. Dincolo de asta, obiectul de investigație al istoricului literar e unul deja interpretat, deja "deformat" hermeneutic. Potrivit lui Adrian Marino: "cunoaşterea istorică a literaturii anterioare presupune şi cunoaşterea lecturilor sale anterioare (…) A şti ce a fost sau ce este o operă literară înseamnă a şti mai întâi cum a fost ea citită"[97]. De aceea, în principiu, orice istorie a unei literaturi e o istorie de gradul II, un demers ce valorizează implacabil formele istoricizate deja ale percepției critice anterioare.

Chiar dacă inconfortabilă, această ar fi însă condiția ideală a unui istoric literar adevărat. În momentul în care a decis să scrie o "**Istorie critică a literaturii române**" (1990) Nicolae Manolescu a acceptat în mod deliberat ideea unei istorii literare având drept filtru opinii formulate anterior. Cercetarea sa este în egală măsură istoria unui istoric literar (ce-şi întemeiază demersul pe texte preexistente) şi istoria unui critic (încrezător în gustul şi intuiția sa). Dar acesta este un exemplu singular. În realitate, atât istoriile literare româneşti, cât şi cele străine dezamăgesc prin imprecizia obiectului lor de studiu şi lipsa lor de specificitate literară. Despre ce scrie, de fapt, un istoric literar? Care sunt tipurile de istorii literare posibile şi care este demersul cel mai îndreptățit în istoria literară?

7. ISTORIA LITERARĂ ÎN VIZIUNEA LUI GÉRARD GENETTE. Între teoreticienii literari ai timpului nostru au încercat să răspundă la aceste întrebări atât Roland Barthes (**Istorie sau literatură**?, 1960), cât şi Gérard Genette (**Poetică şi istorie**, 1969). Cel din urmă consideră necesar să facă, înainte de toate, distincția între "istoria literaturii" şi "istoria literară". Aşa cum e practicată, în manualele şcolare, cu o funcție

[96] Ap. Adrian Marino – "**Biografia ideii de literatură**", "Dacia", Cluj, 1994, vol. 3, pag. 236.
[97] Adrian Marino – *op. cit.*, pag. 236.

didactică precisă, "istoria literaturii" e concepută ca o suită de monografii dispuse într-o ordine cronologică. Văzând numai succesiunea faptelor literare, fără să fie în stare să vadă şi transformarea lor, o atare abordare este istorică numai între ghilimele. În ce priveşte "istoria literară" (aşa cum o concepe Gustave Lanson într-un studiu din 1903) aceasta ar trebui să fie "o istorie a circumstanţelor, condiţiilor şi repercusiunilor sociale ale faptului literar (…), un sector al istoriei sociale…"[98] Totuşi, acest deziderat nu a fost încă atins – constată Genette – istoriile literare ale secolului nostru fiind toate anecdotice şi evenimenţiale, rezumate la cercetări privind biografia autorilor şi mediul lor imediat de viaţă. O istorie cu adevărat istorică a literaturii unei perioade ar trebui să cerceteze şi problemele legate de receptarea operelor (condiţia şi aspiraţiile publicului, elementele favorizante ale succesului unor cărţi etc). Ea ar trebui "să pună în legătură schimbările de mentalitate, de gust, de scriitură şi de interes ale scriitorului cu vicisitudinile politicii, cu transformările de mentalitate religioasă, cu evoluţia vieţii sociale, cu schimbările modei artistice etc"[99]. Or, o astfel de istorie pare să nu existe nici azi, în ciuda programului ei, formulat încă de la începutul secolului nostru de către Gustave Lanson.

Există şi o istorie literară care are în vedere operele considerate ca documente istorice în care se reflectă ideologia sau sensibilitatea specifice unui anumit segment de timp. Ilustrativă pentru acest mod de a înţelege istoria literară e cartea lui Paul Hazard, "**Criza conştiinţei europene**", o radiografie a psihologiei, moralei şi universului imaginar ale perioadei 1680 – 1715. Ţin de acelaşi mod de cercetare şi studiile structuraliste, de factură sociologică, semnate de Lucien Goldmann (**Dumnezeul ascuns**, 1956; **Pentru o sociologie a romanului**, 1964). Rămânem însă prin aceste abordări într-un spaţiu al istoriei ideilor, exterior literaturii ca atare. Gérard Genette consideră că e cu putinţă şi un al patrulea model de istorie literară, singurul îndreptăţit: "o istorie a literaturii considerată în sine (şi nu în circumstanţele ei exterioare) şi pentru sine (şi nu ca document istoric)…"[100] Ar fi vorba de o istorie literară văzută ca monument şi nu ca document, având ca obiect operele literare în textul lor şi lăsând deoparte factorii care privesc difuzarea în public sau geneza acestor opere. O astfel de istorie ar trebui să se ocupe de formele literare: de codurile retorice, de tehnicile narative, de structurile limbajului poetic etc. şi ea ar trebui să urmărească transformarea acestora de la o epocă la alta. Aceasta este – consideră Gérard Genette – una dintre cele mai urgente

---

[98] Gérard Genette – "**Poétique et histoire**" în "Figuri", III, "Ed. du Seuil", Paris, 1972, pag.

[99] Lucien Febvre – "**Literatură şi viaţă socială. De la Lanson la Daniel Mornet: o renunţare**", 1941. Citatul Ap. G.Genette – *op. cit.*, în lucr. cit., pag. 15.

[100] . Genette – *op. cit.*, în lucr. cit., pag. 17.

sarcini ale istoriei literare contemporane. Formularea acestui imperativ se izbeşte însă de un neajuns fundamental: obiectul istoriei formelor nu a fost încă suficient conturat, nu este destul de bine cunoscut. De vină este teoria literaturii care a redescoperit şi redefinit doar parţial categoriile formale moştenite din tradiţia europeană. Regăsim aici, după cum se vede, încă o dată relaţia de strânsă interdeterminare dintre istoria literară şi teoria literară. În viziunea lui Genette, o adevărată istorie literară poate fi construită numai atunci când teoria precedă istoria. Teoria ar trebui însă să ajungă la o definiţie a formelor literare nu atemporală, cum se întâmplă încă astăzi, ci transistorică, regăsind astfel concepţiile formaliştilor ruşi cu privire la evoluţia estetică. Abia în felul acesta s-ar putea ajunge la o istorie a literaturii prin excelenţă, ceea ce nu înseamnă că tipurile de istorie literară descrise mai înainte ar fi lipsite de viabilitate.

Am amintit anterior în spaţiul cercetării româneşti numele lui Nicolae Manolescu şi Mircea Scarlat. Cărţile acestor autori se înscriu exact în acest efort de edificare a unei istorii a formelor romaneşti şi poetice. Ar trebui să adăugăm aici şi numele lui Mihai Zamfir, cu studiile sale privind retorica poeziei paşoptiste (“**Din secolul romantic**”, 1989) sau proza noastră poetică (“**Poemul românesc în proză**”, 1981). O istorie “impresionistă” a formelor poeziei noastre premoderne este şi volumul “**Dimineaţa poeţilor**” (1980), de Eugen Simion. “**Naraţiunea în cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin**” (1972) de Eugen Negrici este un studiu de istorie literară conceput potrivit aceloraşi imperative ale formelor văzute în transformarea şi evoluţia lor.

8. DOMENIUL CRITICII LITERARE. Critica literară (lat. “criticus”< gr. “kriticos” – “în stare de a judeca”, “în stare de a decide”) presupune analiza şi comentariul operei din punct de vedere estetic. Critica literară descoperă structura operei, sensul şi semnificaţia acesteia. Ea pune opera în relaţie cu alte opere, o reconstituie în actul lecturii ca pe un univers autonom, specific, teleologic. Critica stabileşte valorile şi configuraţia unei opere. Ea este interesată şi de aspectele sociale, politice, morale ale operei, însă le subsumează dimensiunii estetice. Critica presupune, înainte de toate, distingerea între valoare şi non-valoare, ea se constituie într-un proces de ordonare axiologică. Chiar şi aceste simple truisme pot fi însă, în funcţie de un autor sau altul, contestate, relativizate. Noţiunea de critică a fost semnalată prima dată în secolul XVI. Totuşi, până atunci elemente de critică literară apar în tratatele de poetică şi retorică, în studiile filologice.

9. CRITICA LITERARĂ ÎNTRE ANTICHITATE ŞI ROMANTISM. În Antichitate şi Evul Mediu critica se confundă cu gramatica (sensul originar al termenului), ea înseamnă

comentariu şi interpretare de text, analiză etimologică, morfologică, stilistică. Cu timpul, **ars gramatica** devine o adevărată **ars critica**, însă procesul e unul de lungă durată. Preocupări critice specifice întâlnim abia odată cu Renaşterea şi clasicismul. Ne aflăm însă în fața unei mentalități conservatoare, prescriptive, didactice. Componenta didactică a studiului literaturii este multă vreme esențială. Critica e direct legată de mediul şcolar, ea presupune un mare bagaj de erudiție, identificându-se cu o pedagogie a lecturii şi a tehnicilor scrisului. Este, în ultimă instanță, o artă a interpretării semantice, o hermeneutică. În Evul Mediu, exegeza biblică se află în prim planul preocupărilor şi ea se bazează pe distincția dintre semnificația **literală** şi cea **spirituală** a textelor. Valorile spirituale sunt detectate în textele sacre ale creştinismului, scrierile profane permițând, la rândul lor, nu doar o lectură literală, ci şi o interpretare **alegorică** sau tropologică (morală). Sensul spiritual al scrierilor religioase e un sens **anagogic** (mistic, ascuns, obscur). Putem, iată, vorbi încă de pe acum despre polisemia textului, despre ambiguitatea mesajului, despre deschiderea operei şi nivelele ei de lectură, date pe care le regăsim astăzi în unele variante ale criticii literare moderne. Până în secolul XVIII, critica e însă lipsită de vocație speculativă, ea se rezumă la aspectele imediate, "gramaticale", cum spuneam, ale scrierilor. În Renaştere înfloreşte filologia care se ocupă cu antologarea textelor, cu stabilirea autenticității şi a formei lor originare, cu aşa-numita **emendatio** (lectură, confruntare, colaționare, corectare de text). Dimensiunea umanistă a filologiei îşi lărgeşte sfera de cuprindere în neoclasicism şi baroc, putându-se acum vorbi despre o **polymatheia**, o ştiință universală a tuturor artelor scrisului. Filologia ajunge să denumească "iubirea pentru literele frumoase" (vezi etimologia termenului) în primul rând, pentru operele aparținând tradiției clasice. Caracterul alambicat al poeziei baroce pretinde, pe de altă parte, o rafinare a metodelor şi principiilor explicației de text. Deja se poate pune problema unei ştiințe a criticii, se poate vorbi despre criticul specialist în editarea şi interpretarea scrierilor literare. Acum apar şi primele tendințe de subiectivizare a actului critic. Dominante sunt însă atitudinile normative. "Critica" lui Boileau, de exemplu (**Arta poetică**, 1674) urmăreşte să impună canoane, modele. Dogmatismul e implacabil.

Conştiința critică dobândeşte noi dimensiuni, îşi diversifică metodele şi obiectivele în secolul XVIII, care aduce cu sine cearta dintre antici şi moderni, înfruntarea dintre adepții clasicismului şi preromantici. Sunt de amintit aici, pentru ideile lor "moderne", Pope, Diderot, Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Toate premisele criticii literare, aşa cum o cunoaştem astăzi, sunt stabilite în acest secol. Filologia rămâne să reprezinte numai studiul erudit al Antichității, critica reuşind să se impună

ca o expresie a conştiinţei literare a prezentului. Publicaţiile literare au în vedere cărţile la zi, apare astfel critica jurnalistică şi foiletonistică. Ea se manifestă încă timid, pentru că mult mai serioasă pare critica filologică, o ştiinţă totală, enciclopedică în viziunea lui Vico (**De constantia filologiae***,* 1721), având drept obiect limba, poezia, religia etc. Tot acum, prin Baumgarten, se constituie ca ştiinţă estetica (**Aesthetica***,* 1750), iar retorica şi poetica în înţelesul lor antic şi medieval încep să-şi piardă autoritatea. Este pusă în discuţie ideea de normă, sistemul regulilor clasice pare perimat, critica se apropie de estetică, intrând astfel într-o fază a sa de pronunţată liberalizare. Gustul, vocaţia creatoare, intuiţia devin valori pe care critica nu le mai poate ignora. Diderot vorbeşte, de pildă, despre impresia critică şi judecata de valoare întemeiată pe sensibilitate şi nu pe raţiune. Pentru Addison, criticul este un "revelator al frumuseţii". Goethe şi Herder ajung la concluzia că lectura este o formă de recreare a operei. Astfel, critica se separă definitiv de gramatică, vechea ştiinţă a interpretării textelor, restrânsă acum la spaţiul limbii şi al scris-cititului. Suntem în pragul epocii romantice şi critica pare să fi acumulat deja toate datele pentru a deveni o disciplină independentă.

10. CRITICA ROMANTICĂ. La începutul secolului XIX, un rol imens în constituirea criticii ca domeniu autonom îl au, în Germania, scrierile fraţilor Friederich şi August Wilhelm Schlegel şi, în Anglia, ideile promovate de Coleridge şi Wordsworth. În Germania nu se poate trece nici peste punctele de vedere exprimate de Novalis, Schelling, Tieck, Jean Paul, iar în Franţa trebuie amintite numele Doamnei de Staël (**Despre Germania***,* 1813) şi mai apoi Victor Hugo (cu ideile sale critice din prefaţa la **Cromwell**, 1827). Apariţia criticii literare moderne este indisolubil legată de ideologia mişcării romantice şi mai ales de spaţiul literaturii germane. Problematica adusă în discuţie de fraţii Schlegel nu şi-a pierdut aproape deloc actualitatea, o regăsim astăzi intactă, în forme desigur evoluate, nuanţate din punct de vedere conceptual. Friederich Schlegel susţine ideea că întreaga istorie a artelor şi ştiinţelor formează un sistem în care se află "sursa legilor obiective pentru orice critică pozitivă"[101]. Critica trebuie să-şi propună, prin urmare, să ajungă la un criteriu general de evaluare care să aibă în vedere distingerea valorii de non-valoare. Pregătirea filologică a criticului este esenţială, el trebuie să se afle în posesia unei adevărate "arte de a citi" care să-l conducă la substraturile ascunse ale operei. În această operaţie, studiul detalilor este la fel de important ca şi intuiţia întregului. Friederich Schlegel ştie deja că orice critic e şi un istoric literar, obligat să se transpună simpatetic în epoci îndepărtate, să restabilească filiaţii, influenţe,

[101] Citatul Ap. Rene Wellek – "**Istoria criticii literare moderne**", "Univers", Bucureşti, 1974, pag. 11.

contexte. În acest sens, el vorbeşte despre o “geografie” a lumii artei (corespunzând astăzi unei critici “externe”), pe care ar trebui să o reconstituie criticul, odată cu “arhitectonica spirituală şi estetică a operei” şi geneza ei psihologică. Activitatea critică e una de reconstrucţie organică a unei structuri revelate de actul de lectură. Scopul criticii, în chiar formularea lui Fr. Schlegel este “să ofere un reflex al operei, să comunice spiritul ei specific, să prezinte impresia pură produsă de ea”[102]. Nu doar impresionismul în critică e anticipat de teoreticianul german, ci şi ideea criticii “creatoare” susţinută de unii critici actuali.

Numele lui August Wilhelm Schlegel, fratele lui Friederich, se leagă, în primul rând, de celebra distincţie dintre “clasic” şi “romantic”, transpusă în formulări care au fost general acceptate în Germania şi dincolo de graniţele ei. Meritele acestui filosof şi estetician în practica şi teoria criticii sunt la fel de mari. Unele idei ale sale prezintă o mulţime de puncte comune cu ideile lui Friederich. Altele au o marcată notă personală. Pentru a argumenta posibilitatea existenţei unei istorii a artei, el susţine caracterul în acelaşi timp autonom şi imperfect al fiecărui produs artistic: “deşi fiecare operă de artă trebuie să fie închisă în sine, o vom considera ca făcând parte dintr-o serie, după împrejurările genezei şi existenţei sale, şi o vom înţelege prin ceea ce a precedat-o şi prin ceea ce a urmat sau mai urmează încă după ea”[103]. Ideea unei critici biografice e acceptată doar pe jumătate, pentru că opera nu este doar o expresie a individualităţii creatorului, ci şi o realizare care se supune legilor eterne ale frumosului. Actul critic reprezintă un dublu proces de reconstituire-interpretare a valorilor operei. Acest proces trebuie să aspire spre obiectivitate, dar criticul e obligat să ţină seama de diferenţa dintre impresia totală produsă de operă şi impresia datorată dispoziţiei sale personale, pentru a putea să şi-o depăşească pe aceasta din urmă. Efortul său întru obiectivitate e sporit de cultura sa istorică şi teoretică, bazată pe cunoaşterea tradiţiei şi utilizarea sistematică a unor concepte clare. Aşa cum arată René Wellek, “Schlegel concepe critica literară ca veriga de legătură între teoria şi istoria literară”[104]. Este o idee esenţială pe care o vom regăsi în nenumărate ipostaze asertive în secolul nostru. Fraţii Schlegel sunt pionierii criticii literare moderne. Ei sunt aceia care impun modelul criticii estetice, înţeleasă ca un organon al literaturii în care se întâlnesc spiritul istoric cu impresia subiectivă.

11. DIRECŢII ÎN CRITICA SECOLULUI XX. În a doua jumătate a secolului trecut prin scrierile lui Saint-Beuve, Taine, Francesco de Sanctis, John Ruskin, critica literară îşi câştigă pe deplin autonomia, devenind o disciplină cu statut propriu, care încearcă să-şi pună la punct o metodă stiinţifică de lucru.

---

102 Idem, pag. 13.

103 Id., pag. 57.

104 . Wellek – *op. cit.*, pag. 57

Cap. VIII

În secolul nostru, critica se dezvoltă în două direcții esențiale: prima declară inutilă analiza metodică şi consideră opera o entitate care se dezvăluie doar parțial conştiinței critice. Criticului i se cere intuiție, iar nu metodă, inteligență intuitivă şi simț artistic, capacitatea de a-şi exterioriza impresiile nemijlocite. Această critică, numită şi **impresionism** critic, formă ilustrată la noi de scrierile lui Eugen Lovinescu, aspiră în ultimă instanță să se confunde cu însăşi ideea de literatură artistică pentru că ea este o creație, o expresie a spiritului creator. Jules Lemaître, Emile Faguet şi Anatol France în Franța teoretizează această idee. Pentru Dilthey, critica înseamnă înțelegere, **Erlebnis**, capacitatea de a retrăi condițiile originare ale operei. În viziunea lui Worringer critica este congenitală creației, ea este echivalentă cu conceptul de **Einfühlung** (identificare, intuiție, transpunere, refacere din interior a experienței creatoare). În aceste condiții, actul critic devine imposibil în afara sensibilității participative a celui care citeşte. Numai o atare sensibilitate poate permite coincidența celor două identități spirituale aflate în relație (criticul şi opera).

Critica e, cu alte cuvinte, o activitate recreatoare, reconstructivă. "Ceea ce literatura cere de la cititor nu este numai o simplă receptare, ci o activă, independentă, autonomă, construcție a semnificației" – afirmă un critic englez[105] de azi. Această pretenție este valabilă nu doar în cazul criticii subiective, de identificare, ci şi pentru a doua direcție critică, **pozitivistă**, metodică, "obiectivă".

Cea de-a doua direcție consideră critica un domeniu al cunoaşterii sistematice, ştiințifice. Ea pune accentul pe diferite metode şi perspective, încât putem vorbi despre o critică **structuralistă** (formaliştii ruşi, Roland Barthes, Serge Doubrovski, Grupul "Tel Quel"), **psihanalitică** (Gaston Bachelard, Marthe Robert), **existențialistă** (Georges Poulet, Maurice Blanchot), **tematistă** (Jean Pierre Richard), **lingvistică** (Auerbach, Damaso Alonso, Cleanth Brooks), **antropologică** şi **mitică** (Northrop Frye), **sociologică** (Lucien Goldmann), **psihocritică** (Charles Mauron). Putem, de asemenea, vorbi şi despre critici cu orientare eclectică (Marcel Raymond, Albert Béguin) şi nu-i putem uita nici pe marii scriitori care au desfăşurat o activitate critică profundă şi impresionantă: Paul Valéry, T.S. Eliot, Ezra Pound.

12.STRUCTURALISMUL CRITIC. De un deosebit succes s-a bucurat în perioada anilor '60 -'70 critica structuralistă asupra căreia merită să ne oprim mai mult pentru a-i evidenția trăsăturile. Descrierea aceasta e cu atât mai necesară, cu cât efectele modului structuralist de gândire în abordarea operei literare nu s-au epuizat nici astăzi. Care este, prin urmare, metoda criticului structuralist?

[105] Citatul Ap. Adrian Marino – *op. cit.*, pag. 251.

Cap. VIII

Într-un articol din 1966, intitulat "**Structuralismul şi critica literară**", Gérard Genette observă că activitatea criticului structuralist este un fel de bricolaj intelectual. Structuralistul nu procedează ca un inginer care-şi construieşte instrumentele de cercetare în funcție de necesitatea demersului. El încearcă să-şi construiască uneltele pornind de la elementele date, de la "rămăşițele operelor literare". Adică de la teme, motive, metafore obsedante, citate, referințe. Opera inițială e o structură pe care criticul o descompune în elemente, pentru a construi din acestea un nou text, deşi el îi aparține într-o foarte mică măsură. Iată chiar observația lui Gérard Genette: "Gândirea critică construieşte ansambluri structurate cu ajutorul unui alt ansamblu structurat care este opera: dar nu pune stăpânire pe ea la nivelul operei sale, ci construieşte palatele sale ideologice din molozul unui discurs literar mai vechi"[106]. Criticul vine întotdeauna după scriitor şi nu dispune decât de materialele impuse de alegerea prealabilă făcută de scriitor. În fond, acesta este destinul oricărei critici imanentiste, preocupate de interioritatea textului. O opinie similară celei a lui Genette susține Roland Barthes care consideră că "scopul oricărei activități structuraliste este să reconstituie un obiect în aşa fel încât să facă manifeste în această reconstituire regulile de funcționare, funcțiile acestui obiect"[107]. Ajungem astfel la ideea lui Mukarovsky şi Roman Jakobson că opera literară e o structură funcțională, iar analiza critică devine un simulacru al acestei structuri, "un simulacru dirijat, interesat, pentru că obiectul imitat face să apară ceva ce rămânea invizibil, sau dacă vrem, ininteligibil în obiectul natural"[108]. Barthes nu spune întâmplător "obiect imitat". Pentru el, cercetarea structurilor este "o adevărată fabricare a unei lumi care seamănă cu prima, nu pentru a o copia, ci pentru a o face inteligibilă"[109]. Activitatea structuralistului e pentru Barthes o activitate mimetică, bazată pe omologia funcțiilor, nu pe cea a substanțelor (ca în arta realistă). Atât opinia lui Genette, cât şi cea a lui Barthes ne arată că operația de stabilire a structurilor unei opere are nişte limite bine determinate.

Există în această formă de constrângere şi o mare libertate. Structuralismul nu e doar o analiză a codurilor (formelor), ci şi una a mesajelor (semnificațiilor). Criticul structuralist caută, în fond, structuri sau, cu alte cuvinte, elemente apte să sintetizeze relația tradițională formă – conținut.

Astăzi, caracterul structural al limbajului, manifestat la toate nivelele sale de organizare, este destul de general admis. Asta ar însemna că metoda structuralistă de cercetare ar fi o metodă care se potriveşte adevăratei naturi a limbajului (în lingvistică) şi

---

[106] Gerard Genette – "**Structuralismul şi critica literară**", în "Poetică şi stilistică.Orientări moderne", "Univers", Bucureşti, l972, pag. 281.

[107] Roland Barthes – "**L'activité structuraliste**", în "Essais critiques", "Editions du Seuil", Paris, l964, pag. 214.

[108] Idem, pag. 214.

[109] Id., pag. 215.

adevăratei naturi a limbajului literar (în critică, poetică şi neoretorică). Lucrurile nu stau tocmai aşa, pentru că între caracterul închis al faptului lingvistic (determinat de valoarea sa socială unanimă) şi caracterul deschis al textului literar (a cărui primă trăsătură este polisemnificația) distanța e mare. Libertatea cercetătorului structuralist de a investiga structuri e în acelaşi timp libertatea de a inventa aceste structuri. Structurile apar din analiză, dar analiza nu poate niciodată acoperi toate modalitățile de abordare şi toate elementele componente ale unui text. Orice analiză structurală, în ciuda pretenției sale de a ajunge la esența textului, e o ipoteză de lectură. În orice demers critic, structurile sunt, cum ar spune Gérard Genette, "mai degrabă concepute decât percepute"[110]. Cercetarea structuralistă este, deci, şi ea operă de imaginație critică, deşi una mult mai riguroasă. Această cercetare nu se poate limita la structurile lingvistice, cum au propus la început formaliştii ruşi, ea trebuie să ajungă la sens. Iar dacă cercetarea structurilor lingvistice nu se subordonează descoperirii şi explicării sensului estetic al operei, ea e lipsită de sens. În retorică, inventarierea figurilor unei poezii e inutilă, dacă aceste figuri nu sunt analizate în funcționalitatea lor literară. Structura lingvistică sau rețeaua de figuri retorice materializează, de fapt, universul imaginar al autorului, fantasmele sale interioare transformate în mesaj literar. Deci criticul sau poeticianul structuralist nu este un simplu lingvist sau gramatician al textului estetic. El nu caută în operă indiferent ce structură, ci acele elemente apte să-i reconstituie unitatea, logica interioară, coerența.

Jean Rousset, un alt important critic francez contemporan, formulează această idee astfel:"Nu există o formă capabilă de a fi percepută decât acolo unde se conturează un acord sau un raport, o linie de forță, o structură obsedantă, o urzeală a prezențelor sau un ecou, o rețea de convergențe; voi numi structuri aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental şi pe care fiecare artist îl reinventează potrivit necesităților sale"[111].

Ajunşi în acest punct, trebuie să facem observația că nu putem vorbi în cercetarea literaturii despre un singur tip de viziune structurală. Jean Rousset, alături de Georges Poulet, Jean Pierre Richard, Jean Strobinski aparțin şi ei structuralismului, dar unui structuralism pe care l-am putea numi tematic sau intuitiv. Pentru ei faptul de structură (configurația fundamentală a unei opere) este revelat la lectură (la o lectură repetată chiar), şi această revelație nu se poate produce fără participarea criticului. Abia după această revelație a structurii sau a temei esențiale, opera poate fi analizată cu metodă. Dar metoda nu poate preexista operei. Instrumentul critic se adaptează la particularitatea fiecărui spațiu literar. Metoda

[110] Gérard Genette – *op. cit.*, în lucr. cit., pag. 286
[111] Citatul Ap. G.Genette – *op. cit.*, în lucr. cit., pag. 287.

înseamnă o operaţie empatică de identificare cu structurile operei, ea constă în voinţa de a face să coincidă conştiinţa proprie cu conştiinţa celorlalţi. Acest tip de critică structurală (numită şi "tematistă") porneşte de la structurile textului, pentru a ajunge la autor, deci în afara operei. Se pune întrebarea dacă acest demers mai este unul imanentist şi în ce măsură el e deosebit de demersul tradiţional care acordă în explicarea operei o importanţă deosebită biografiei autorului. Deosebirea există şi demersul tematiştilor rămâne unul interior, pentru că această aripă a structuralismului e interesată nu de eul biografic, ci de eul profund al autorului, nu de temele exterioare ale operei, ci de cele interioare.

Între autorii mai înainte amintiţi există mari diferenţe de teorie şi metodă. Rousset este mai obiectiv şi mai riguros decât Richard. În cele din urmă obsesia determinării temelor ascunse ale operelor îndepărtează acest tip de cercetare de structuralism. Poulet, de pildă, consideră că "tematismul" şi "structuralismul" sunt opuse, chiar dacă şi primul tip de demers are în vedere structuri.

Cel de-al doilea demers structuralist ar fi şi singurul autentic întrucât el se declară de la bun început obiectiv. El e reprezentat de Levis-Strauss, Roland Barthes, Gérard Genette, Greimas, Lucien Goldmann, teoreticienii grupaţi în jurul revistei "Tel Quel". Pentru aceştia, metoda de cercetare e una prealabilă textului şi ea presupune obiectivitatea, detaşarea, iar nu identificarea. Este un tip de cercetare care încearcă să descopere invariante, constante structurale şi care crede în posibilitatea unei ştiinţe a analizei făcută cu mijloace raţionale, iar nu intuitive. Acest structuralism obiectiv e mult mai sec şi mult mai didacticist. De asemenea, şi mult mai utopic în ideea sa a determinării unor structuri unice.

Existenţa a două structuralisme, unul orientat spre identificarea cu aspectele subiective ale operei şi celălalt vizând invariantele sale generale, e de fapt un lucru firesc. El derivă din această situaţie observată de Jean Ricardou: "Literatura e, şi ea, structură, literatura e şi opera în realitatea ei obiectivă. Toată problema e de a şti cum să împăcăm partea radical subiectivă a operei cu partea radical obiectivă a capodoperei".

Ceea ce ar mai trebui precizat e faptul că structuralismul (rezultat al lingvisticii lui Baudouin de Courtenay, Saussure, Hjelmslev şi Chomsky, al cercetărilor întreprinse de Şcoala Formală Rusă, Cercul lingvistic de la Praga, Jakobson, Paul Valéry şi T.S. Eliot) reprezintă o metodă, nu un domeniu de cercetare, şi că metoda aceasta e doar una dintre metodele posibile.

În ce priveşte ambiţiile pozitiviste ale criticii, trebuie să spunem că aspectul ştiinţific, sistematic, infailibil al contactului cu opera nu reprezintă decât un deziderat. Oricât de mult şi-ar dori-o, criticul nu poate deveni un emul al omului de ştiinţă.

Obiectul său de studiu (literatura) e unul caracterizat prin polisemie, deschidere, pluralitatea semnificaţiilor, intertextualitate etc. Substanţa operei literare este nu doar evanescentă, ci şi inepuizabilă. Criticul "cu metodă" e un hermeneut, însă nu şi un deţinător al adevărurilor ultime. Interpretarea pe care el o dă operei e adevărată în măsura în care ea e coerentă, pertinentă, convingătoare.

13. CARACTERISTICILE TEORIEI LITERARE. Teoria literaturii studiază principiile, categoriile, criteriile creaţiei literare şi defineşte genurile, speciile, curentele, stilul, versificaţia şi celelalte componente ale operei literare. Teoria literaturii s-a dezvoltat empiric, pornind de la observarea faptului literar concret, şi ea însumează un ansamblu de noţiuni absolut indispensabile pentru explicarea şi descrierea operei literare ca totalitate.

Teoria literaturii poate fi împărţită în două domenii: unul presupune o abordare **extrinsecă** (literatura şi biografia, literatura şi psihologia, literatura şi societatea, literatura şi ideile, literatura şi celelalte arte), celălalt o abordare **intrinsecă** (genuri, specii, stil, ritm, metru, imagine, metaforă, simbol, mit).

În felul acesta concep acest spaţiu de studiu Wellek şi Warren, pentru care "teoria literaturii" şi "poetica" sunt termeni sinonimi. Pentru Boris Tomaşevski, "poetica" desemnează doar o parte a teoriei litertaturii, aceea care se ocupă cu construcţia operelor literare, de construcţia operelor neartistice ocupându-se "retorica". Termenii, aşa cum îi foloseşte Tomaşevski, au o accepţie specială. Despre poetică şi retorică putem vorbi – alţi cercetători ai literaturii o fac – ca despre două domenii distincte. Noţiunea de teoria literaturii denumeşte astăzi o disciplină care înglobează principiile şi metodele cercetărilor specializate. Ea beneficiază de câştigurile vechi şi noi ale poeticii, stilisticii, retoricii. O dată cu apariţia semioticii şi a teoriei textului, teoria literaturii intră într-o nouă fază a dezvoltării sale. Ea este obligată să regândească raportul dintre literar şi non-literar, să elaboreze o nouă teorie a textului artistic (înţeles ca "semn" sau "hipersemn"), să-şi rafineze limbajul, dinstincţiile, principiile de lucru. Unii cercetători consideră că teoria literaturii este astăzi anacronică şi că ea ar trebui să se confunde cu o "ştiinţă" sau "gramatică" a textului. Alţii au părăsit tot vechiul eşafodaj şi au îmbrăţişat o perspectivă strict semiotică de abordare a faptelor literare.

14. PUNCTUL DE VEDERE AL LUI ROLAND BARTHES. Într-un studiu din 1966 intitulat "**Critică şi adevăr**", Roland Barthes abordează, printre altele, şi chestiunea teoriei literare ca ştiinţă a literaturii. Această ştiinţă i se pare autorului francez abia pe cale de constituire, obiectul ei nefiind unul complet identificat. În orice caz, ştiinţa literaturii n-ar trebui să aibă în vedere nici sensul şi nici conţinutul operei, ci condiţiile în care

acest conținut devine posibil, formele, cu alte cuvinte. Luând ca model ştiința limbii care, potrivit opiniei lui Chomsky, are sarcina de a descrie gramaticalitatea frazelor, ştiința literaturii ar trebui să se ocupe de acceptabilitatea operelor, de alcătuirea lor potențială, virtuală. Ea trebuie să devină o ştiință a discursului literar, cu două compartimente, unul dedicat semnelor inferioare frazei (figurile, aspectele conotației etc) şi celălalt având ca obiect semnele superioare frazei (structura povestirii, a mesajului, a textului discursiv etc). Cele două compartimente impun o analiză separată, dar ele trebuie să fie privite şi în raportul lor de integrare. Abia astfel se poate ajunge la inteligibilitatea operei: "Ştiința literaturii nu se va preocupa de faptul că opera a existat, ci de faptul că ea a fost înțeleasă şi că mai este încă: inteligibilul va fi deci izvorul «obiectivității» sale"[112]. Ceea ce trebuie să determine această ştiință e "logica după care sunt generate sensurile"[113]. Cum e şi normal, ea nu va avea în vedere operele efective, ea se va ocupa doar de aspectele teoretice ale literaturii. De concretul spațiului literar răspunde, în schimb, critica pe care Roland Barthes o consideră o activitate intermediară între ştiință şi lectură.

Nu mult diferit de concepția lui Barthes e punctul de vedere susținut de Gérard Genette, câțiva ani mai târziu, în articolul "**Critică şi poetică**" (1972). Ştiința literaturii se identifică cu o teorie generală a formelor literare. Genette numeşte această ştiință "poetică". Ea se ocupă de ceea ce e general în orice operă, de "ipostazele posibile ale discursului", de literaritarea textelor. Realitatea efectivă a operei e investigată de critică, disciplină situată în complementaritate cu poetica.

15. TEORIA LITERATURII ŞI ŞTIINȚA TEXTULUI. După cum se poate constata, dacă pentru Wellek şi Warren teoria literaturii e o ştiință şi a relațiilor dintre literatură şi spațiul extraliterar, Roland Barthes şi Gérard Genette o reduc la chestiuni strict imanente, o rezumă la problematica discursului. Alți cercetători preferă în locul conceptului de "discurs" conceptul de "text" şi văd în teoria literaturii o ştiință subordonată unei ştiințe a textului. De la o atare premisă porneşte Heinrich F. Plett într-o ambițioasă încercare de sistematizare teoretică şi metodologică intitulată "**Ştiința textului şi analiza de tex***t*" (1975). Ştiința textului are ca obiect **textualitatea** (adică acele trăsături care conferă unei comunicări calitatea de text), în timp ce ştiința literaturii are în vedere **literaritatea** (ceea ce face ca un text să fie un text literar). Literaritatea şi poeticitatea sunt pentru Plett noțiuni sinonime. Prin ele se poate explica specificul estetic al textelor. Perspectiva de abordare e una semiotică. Ştiința textului literar se confundă cu o "semiotică literară" sau cu o "estetică

[112] Roland Barthes – "**Critică şi adevăr**", în "Romanul scriiturii", "Univers", Bucureşti, l987, pag. 146.
[113] Idem, pag. 146.

lingvistică" (literatura fiind o creație lingvistico-textuală). Literatura se compune din texte estetice care sunt nişte "supra-semne" alcătuite din sub-semne organizate în mai multe nivele de sens: fonologic, morfologic, sintactic, semantic şi grafemic. Fiecare din aceste nivele se caracterizează prin existența unor figuri specifice. Rolul unei ştiințe a literaturii ar fi acela de a identifica aceste figuri, integrând în demersul ei toate achizițiile retoricii şi ale neoretoricii. Partea complicată a lucrurilor constă în aceea că orice text literar poate fi abordat din trei perspective diferite: una care urmăreşte descrierea sa ca unitate autonomă, autosuficientă (relația semn-semn), alta care are în vedere referențialitatea (relația semn-obiect) şi în sfârşit, o a treia, de natură pragmatică, care priveşte relația semn-autor sau semn-cititor. În cartea sa, Heinrich F. Plett se limitează doar la primul tip de abordare, lăsând pe dinafară problemele extrinseci ale textului literar. Autorul german e însă conştient de faptul că abordarea lingvistică (permițând o analiză a textului luat în sine) trebuie să fie completată cu perspective sociologice, psihologice, ideologice, psihanalitice, singurele în măsură să conducă la o explicare a textului şi prin noțiunile de autor, cititor şi realitate. Numai aşa se poate oferi o imagine completă a semiozei textului literar, iar ştiința literaturii poate deveni o ştiință cu adevărat integratoare.

16. ALTE IMPLICAȚII. Exemplele privind modul diferit, de la un autor la altul, de a concepe sarcinile teoretice ale cercetării literaturii arată că, în prezent, teoria literară este o disciplină lipsită de unitate conceptuală şi metodologică. Nu mai putem astăzi vorbi, ca pe vremea formaliştilor ruşi sau ca Wellek şi Warren în tratatul lor din 1942, despre un spațiu omogen numit teoria literaturii. Acest spațiu s-a pulverizat în nenumărate teorii ale literaturii, într-o pluralitate de metode şi sisteme noționale. Faptul îşi poate găsi mai multe explicații. În raport cu istoria literară şi critica, teoria literaturii e o disciplină aproape lipsită de tradiție, constituită cu adevărat abia în secolul nostru. Ea este rezultatul accentuării laturii autoreflexive a literaturii dar şi al apariției, odată cu Ferdinand de Saussure, a unui nou mod de a gândi spațiul limbii şi al comunicării verbale. Conceptele lingvisticii moderne (semn lingvistic, semnificat-semnificant, paradigmatic-sintagmatic, sistem şi structură, diacronic-sincronic etc) sunt astăzi concepte esențiale ale teoriei literare. Reflecția metodică şi analiza riguroasă operate în câmpul limbajului au stimulat enorm meditația asupra limbajului literar. Ideea echivalării teoriei literare cu o ştiință a discursului îşi are sugestiile în lingvistică. Depăşirea cadrului imanent al cercetării e mai departe posibilă prin apel la ştiințele umaniste. Tradiția vechilor studii de poetică şi retorică se dovedeşte şi ea extrem de profitabilă în efortul teoriei literaturii de a-şi constitui un metalimbaj şi un sistem de notații omogene. Semiotizarea tuturor încercărilor de analiză a limbajelor specifice e, pe de altă

parte, o evidență a zilelor noastre. Cum am văzut (modelul lui Heinrich F. Plett), nici teoria literaturii nu se poate sustrage acestei vaste operații translingvistice. Toate aceste influențe şi interferențe obligă teoria literară să-şi redimensioneze strategiile privind identitatea şi identificarea faptului literar. Ea trebuie să urmărească plină de speranță, făcând chiar gestul unei cooperări active, ceea ce se întâmplă astăzi în sectoare ale cercetării învecinate ei, dar în realitate consubstanțiale: poetica, retorica, stilistica şi semiotica. E nevoie de o cât de sumară descriere a acestor spații reclamându-şi cu un tot mai pronunțat orgoliu propria lor specificitate.

Cap. IX

VIII. POETICA, RETORICA, STILISTICA ŞI SEMIOTICA

A. POETICA.

Conceptul de “poetică” (fr. **poétique**< lat. **poetica**< gr. **poetikos** = “care are darul de a face, de a crea”) şi-a modificat de-a lungul timpului încărcătura semantică. În Antichitate, la Aristotel şi Horaţiu, el desemnează totalitatea preceptelor şi normelor referitoare la arta compoziţiei în versuri. Sistemul de constrângeri caracteriste pentru diferenţierea genurilor literare aparţine, de asemenea, domeniului poeticii. Ne aflăm în faţa unei “ştiinţe” normative a limbajului literar.

Astăzi termenul de poetică e utilizat cu sens descriptiv şi el “desemnează orice teorie internă a literaturii care-şi propune să elaboreze categorii ce permit punerea în evidenţă atât a unităţii cât şi a varietăţii operelor literare”[114]. Sunt avute astfel în vedere spaţiul literar ca atare, dar şi **literaritatea** ca trăsătură potenţială.

În mod curent, în limbajul critic poetica e o noţiune prin care se înţelege un set de trăsături caracteristice pentru o şcoală literară (romantism, simbolism, naturalism etc) sau pentru opera unui anumit autor. În acest caz, se are în vedere, în general, caracterul explicit, afirmat teoretic, al viziunilor particulare despre literatură. Vorbim astfel despre poetica lui Ion Barbu sau a lui Camil Petrescu etc. De reţinut faptul că reflecţia conştientă a scriitorului asupra propriului său act de creaţie e o trăsătură evidentă a secolului nostru.

În ce priveşte istoria noţiunii, e de consemnat faptul că până spre sfârşitul secolului XVIII ideea de poetică se confundă, în linii mari, cu *“***Poetica***”* lui Aristotel. În acest tratat, în replică la punctul de vedere a lui Platon, Aristotel dă o nouă formulare principiului imitaţiei (**mimesis**) prin delimitarea poeziei de istorie. Activitatea mimetică a poetului se raportează la o lume a posibilului (“ceea ce s-ar putea întâmpla”) restituită textual în limitele verosimilului şi ale necesarului. Poezia surprinde generalul, pe când istoria e un domeniu al faptelor particulare. E formulată mai departe ideea că poezia, arta în general, are drept efect curăţirea sufletului de emoţii şi tensiuni, atingerea echilibrului interior (**catharsis**). Poezia e considerată în acelaşi timp utilă şi plăcută (principiu reluat ulterior de Horaţiu în formula **utile dulci**). Ea e explicată prin câteva forme (genuri) esenţiale: epopeea, tragedia, comedia şi ditirambul.

Această delimitare va servi ulterior la elaborarea teoriei celor trei genuri: epic, liric şi dramatic, fiecare cu normele lui inviolabile. Deşi Aristotel face de la bun început distincţia dintre poetică (arta evocării unor fapte imagiare) şi retorică (arta discursului public), mai târziu, de la scriitori latini încolo,

[114] **“Terminologie poetică şi retorică***”,* Ed. Univ. “Al. I. Cuza” Iaşi, 1994, pag. 139.

această distincție își va pierde sensul. Poeticienii Evului Mediu vor fi niște specialiști în retorica discursului scris, ca Fonanier și Du Marsais. De o deosebită autoritate se va bucura **Poetica** lui Aristotel în epoca neoclasicismului francez. Boileau prin **Arta Poetică** (1674) compune și el o lucrare normativă în care apără puritatea genurilor și a stilurilor, principiul imitației și al verosimilității, imperativul bunului simț.

Un gânditor în linie aristotelică este în secolul XVIII Lessing (**Laocoon**), teoretician al specificității artelor și genurilor, preocupat de organizarea compozițională a operei artistice. Începând cu secolul următor, prin Herder, Schlegel, Novalis, Victor Hugo, caracterul normativ al poeticii e depășit. Textele teoretice ale romanticilor devin apologii și justificări ale propriei lor creații. Chiar dacă învăluite într-un aer de obiectivitate și generalitate, scrierile metaliterare ale poeților simboliști și moderni (Baudelaire, Poe, T.S. Eliot, Ezra Pound, Pessoa etc) sunt niște poetici de autor.

Poetica, așa cum o înțelegem astăzi, ca teorie internă a literaturii, e dezvoltată în mod independent în primele decenii ale secolului nostru de formaliștii ruși și de Paul Valéry. Ea își propune să devină o știință a limbajului, a procedeelor artistice, a structurilor verbale ale literaturii. Evident, de acum înainte, poetica devine o disciplină descriptivă, interesată exclusiv de text și de legile funcționării lui, studiate în pura lor imanență. Formaliștii ruși adoptă metodele și unele concepte ale lingvisticii, văzând în literatură un spațiu al funcției poetice (Jakobson) sau al funcției de insolitare (Șklovski). Literatura e definită prin ideea de **literaturitate** sau **literaritate** (dimensiunea care îi conferă unui text calitatea de literar), opera e privită ca o sumă de procedee (prozodice, tematice, compoziționale etc) aflate în interdependență. Procedeele au un caracter diacronic, ele se modifică de la un context literar la altul. Spectaculoasă e ideea că procedeele sunt supuse unui proces de uzură, de “canonizare”, ceea ce determină la un moment dat ieșirea lor din centrul atenției și marginalizarea lor. Formele majore sunt înlocuite de formele minore, iar istoria literaturii devine în felul acesta o istorie a schimbării formelor literare. Formaliștii ruși disting poetica (“disciplina care se ocupă cu construcția operelor de artă”) de retorică (“care studiază construcția operelor neartistice”)[115]. Există, afirmă Tomașevski, o **poetică istorică** (preocupată de geneza istorică a procedeelor) și o **poetică generală** (care studiază funcția artistică a procedeelor). Efortul de a crea în secolul XX o poetică normativă i se pare cercetătorului rus inutil.

Proiectul constituirii unei poetici cu adevărat moderne îi aparține lui Paul Valéry. El este, în secolul nostru, unul dintre cei mai pătrunzători cercetători ai mecanismelor limbajului literar și ai procesului de creație (văzut ca muncă de producere lucidă,

[115] B. Tomașevski – “**Teoria literaturii. Poetica**”, “Univers”, 1973, pag. 24.

deliberată a textului). El este primul care stabileşte o opoziție tranşantă între "istoria literaturii" şi "forma de activitate intelectuală ce zămisleşte opera înseşi". Această formă de activitate e **poetica**, şi ea include "tot ce are legătură cu creația sau cu compunerea unor lucrări ce au drept substanță şi mijloc totodată limbajul"[116]. Pentru Valéry poetica se confundă cu o teorie a literaturii care ar trebui să aibă ca scop "analiza comparată a mecanismului (…) actului de a scrie şi a altor condiții mai puțin definite pe care acest act pare a le pretinde (inspirație, sensibilitate etc)"[117]. Cu formularea acestui deziderat se deschide, de fapt, calea unui nou spațiu al cercetării: **poietica** (preocupată de facerea operei). Pornind de la ideile lui Valéry, separarea poeticii de poietică e o operație nici astăzi încheiată în care s-au angajat mai mulți cercetători, printre care şi Irina Mavrodin. Considerând poetica o ştiință a sintaxei (alcătuirii) operei privită în materialitatea sa definită, Irina Mavrodin o distinge de poietică într-o suită de aproximări care integrează şi observațiile lui René Passeron: "Poietica este o ştiință despre actvitatea specifică prin care este instaurată opera, despre «raportul care-l uneşte pe artist cu opera sa pe cale de a se face», nu cu opera ca «proiect» nici cu opera ca produs finit, ştiința despre «etapele traseului dintre geneză şi structură», structura însăşi fiind obiectul de studiu al poeticii"[118].

Revenind la domeniul poeticii, e de făcut observația că acesta se consituie definitiv odată cu mişcarea structuralistă a anilor '60, prin extrapolarea în cadrul teoriei literare a mijloacelor şi conceptele lingvisticii structurale. Studiile lui Roman Jakobson, Gérard Genette, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Paul Zumthor, Julia Kristeva etc. au în vedere o multitudine de probleme ale limbajului şi construcției operei literare, nu atât noi, cât reformulate şi abordate într-o terminologie şi cu nişte metode aspirând spre maxima obiectivitate. Sunt aduse în discuție relația dintre funcția poeticii şi celelalte funcții ale limbajului, posibilitatea unei gramatici a poeziei, raporturile semnificant / semnificat, paradigmatic / sintagmatic, literar / literal etc în cadrul operei literare, statutul de semn (hipersemn) al textului, problema intertextualității, a lizibilității textului etc. Studiile dedicate prozei se constituie într-un domeniu cvasiautonom, **naratologia.** Una dintre problemele majore cu care astăzi încă se confruntă poetica e aceea a stabilirii spațiului ei de competență şi a obiectivelor de lucru. Interferența dintre poetică, retorică, stilistică şi semiotică e, din acest motiv, firească, activă încă profitabilă. Relații destul de tensionate apar însă între poetică şi critica literară. Criticii privesc cu destulă ostilitate limbajul poeticienilor (considerat rebarbativ, prea

116 Paul Valéry – "**De l'enseignement de la poétique au Collège de France**" în "Introduction a la poétique", Paris, Gallimard, 1938, pag. 7.

117 Idem, pag. 13.

118 Irina Mavrodin – "**Poetică şi poietică**", "Univers", Bucureşti, 1982, pag. 14.

conceptualizat), suspectând în plus activitatea acestora de defetism axiologic (poetica nefiind şi o ştiinţă a judecăţii de valoare). Mai mult decât atât, în ochii multor critici, ştiinţa (poetica) şi literatura nu sunt compatibile. Conflictul va rămâne în continuare deschis, deşi adevărul e acela că "poetica şi critica trebuie văzute în complementaritatea lor, reflecţia teoretică sprijinindu-se pe lectură şi pe interpretare, acestea, la rândul lor, neavând decât de câştigat de pe urma constituirii unui sistem de concepte tot mai riguroase şi a unui ansamblu de instrumente analitice tot mai fine şi mai precise"[119].

B. RETORICA ŞI NEORETORICA.

Retorica este la începuturile ei arta retorului, a oratorului, un profesionist al discursului public. În română, noţiunea este împrumutată din franceză (**rhétorique**), dar termenul originar este grecescul **retorike** (un derivat al verbului "a vorbi"). Retorica apare în secolul V î. e. n. la Siracuza, întemeietorul ei fiind socotit Corax. După acesta, retorica este "arta vorbirii care produce convingeri". La Atena, e dezvoltată şi susţinută de filosofii sofişti, mai ales de Gorgias. Sofiştii susţin că nu există adevăruri unice, definitive, că adevărul se află în limbaj, dar că totul depinde de modul de argumentare. Pentru a fi convingător, fiecare discurs trebuie adaptat la psihologia şi mentalitatea auditoriului. Sofiştii sunt combătuţi de Platon care consideră retorica o disciplină care poate fi fundamentată pe adevăr. Aristotel crede, la rândul lui, că adevărul are o forţă persuasivă mai mare decât minciuna. dar nu convinge decât dacă este abil susţinut. În viziunea sa retorica este "arta care are ca scop să descopere în orice chestiune ceea ce aceasta conţine ca element convingător, în realitate sau în aparenţă"[120].

O altă definiţie, pragmatică de data aceasta, întâlnim în Antichitate la Isidor din Sevilla: "Retorica e ştiinţa de a vorbi bine în chestiunile publice pentru a convinge despre lucrurile drepte şi bune"[121].

Interesul pentru retorică rămâne la fel de viu şi în antichitatea romană, prin Cicero şi Quintilian. Acesta din urmă vede în retorică o **ars beni dicendi** (arta de a vorbi bine) sau o **bene dicenti scientia** (ştiinţa de a vorbi bine) şi se arată preocupat în primul rând de formele de ornamentare a discursului. Din acest moment încolo, rolul retoricii începe să se restrângă, ea devenind o disciplină care studiază vorbirea figurată. Retorica se desparte astfel de adevăr şi de imperativele persuasiunii, pentru a se ocupa, pe o accentuată componentă didactică şi normativă, doar de aspectele stilistice ale textelor vorbite şi scrise.

[119] "**Terminologie poetică şi retorică**", pag. 142.
[120] Ap. *op. cit.*, pag. 157
[121] Ap. "**Dicţionar de termeni literari**", Ed. "Academiei", Bucureşti, 1976, pag. 372.

Cap. IX

Anticii împărţeau retorica în trei genuri: **elocinţa judiciară** (a avocaţilor), **elocinţa politică** (a oamenilor politici) şi **elocinţa panegirică**. Primele două genuri retorice îşi pierd importanţa odată cu dipariţia formelor democratice de organizare ale lumii greceşti. În Imperiul Roman de o deosebită atenţie se bucură elocinţa panegirică, lauda suveranului constituindu-se într-un gen aparte. Cuvântările panegirice sunt caracteristice şi Evului Mediu, unde cunosc o mare dezvoltare formele de laudă a divinităţii. În Evul Mediu, retorica e una din cele 7 arte liberale (alături de gramatică, dialectică, aritmetică, geometrie, astronomie şi muzică), disciplină care se învaţă în şcoală. Ea se compune din cinci părţi (structură moştenită din Antichitate): **inventio** (găsirea temei discursului), **dispositio** (ordonarea ideilor), **elocutio** (mijloacele de expresie), **memoria** (memorizarea) şi **actio** (dicţiunea, pronunţarea discursului). Există o retorică practică ce are în vedere discursul rostit şi o retorică teoretică orientată spre analiza şi comentarea textelor scrise.

Partea a treia a retoricii (**elocutio**) e cea mai apropiată de înţelegerea modernă a noţiunii. Ea conţine reguli stilistice valabile pentru orice fel de expunere. Sunt descrise formele de alegere şi îmbinare a cuvintelor, **tropii** (metafora, sinecdoca, metonimia etc) şi **figurile** (mijloacele de deviere de la vorbirea comună, fără modificarea sensului: repetiţia, elipsa etc), caracteristicile celor trei stiluri: metrice ritmice şi prozaice. Renaşterea şi clasicismul valorifică moştenirea retoricii, vădind un interes deosebit pentru problemele ormnamentării discursului literar, făcând din elocutio un capitol important al artei poetice. E unul dintre motivele pentru care unii teoreticieni moderni au văzut în retorică un fel de “stilistică a celor vechi”.

În secolele XVII-XIX retorica rămâne în continuare o ştiinţă a tropilor şi figurilor, în vizibilă pierdere de prestigiu spre sfârşitul perioadei. Scriu acum tratate de retorică René Bary, Crévier, Hugh Blair, Domairon, Dumarais (**Despre tropi,** 1730) şi Fontanier (**Manual clasic despre studiul tropilo***r*, 1822). Ultimii doi autori sunt astăzi revalorizaţi prin cercetările unor specialişti în retorică precum Gérard Genette, Roland Barthes sau Tzvetan Todorov. La începutul secolului XIX poziţia privilegiată a retoricii începe să se clatine graţie unor atacuri venite din partea unor filosofi sau poeţi romantici: Ernest Renan, Novalis, Victor Hugo etc. Retorica e acuzată de formalism, taxinomie rebarbativă, artificialitate, lipsă de utilitate în planul creaţiei literare. Se poate astfel spune că secolul trecut e un secol anti-retoric. Noţiunea de stil retoric primeşte acum conotaţii negative, astăzi încă valabile.

Revirimentul disciplinei se produce după 1930, mai ales în Anglia, Statele Unite, Franţa şi Belgia, pe o dublă direcţie: filosofică şi lingvistico-poetică. Vechea retorică devine astfel o **neoretorică**, orientată în special spre cercetarea tehnicilor

discursului şi a structurilor argumentative. O carte astăzi celebră în domeniul teoriei argumentației este **Noua retorică. Tratat asupra argumentării** de Chaim Perelman şi L. Olbrechts-Tyte. Retorica de orientare lingvistică se constituie în mai multa "şcoli": *New Criticism* (I.A. Richards şi Keneth Burke), *Grupul de la Chicago* (avându-l drept principal reprezentant pe Wayne C. Booth, autorul unui tratat de referință, **Retorica Romanului**, 1961) şi **Noua critică franceză** (Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Michel Charles). Mai ales prin lucrările noilor critici francezi retorica se apropie din ce în ce mai mult de poetică, autorii amintiți mai sus fiind în realitate nişte poeticieni cu o solidă pregătire retorică. Ei ştiu să profite cu succes de toate cercetările lui Valéry, Saussure şi Jakobson, ale lingvistcii structurale şi ale semioticii într-un demers ce urmăreşte regândirea dintr-o perspectivă imanentă a tuturor problemelor de construcție şi organizare pe care le ridică textul literar.

Pornind de la distincțiile lui Quintilian, noua retorică va cunoaşte un succes remarcabil prin tratatul de **Retorică generală** (1970) al Grupului de la Liège (Jacques Dubois, Francis Edeline, Philippe Minguet etc). Lucrarea este distribuită în două părți: retorica fundamentală şi retorica generală. Prima parte oferă mai întâi o teorie generală a figurilor limbajului, descriind în continuare **metaplasmele** (figurile fonice sau grafice), **metataxele** (figurile sintactice), **metasememele** (figuri ale schimbărilor de sens) şi **metalogismele** (figurile semnificației). În partea a doua a lucrării sunt abordate pe de-o parte aşa-numitele **figuri ale interlocutorilor**, pe de alta, **figurile narațiunii**. Cercetătorii belgieni încearcă astfel să extindă retorica la întreaga problematică literară (proză şi poezie).

Metamorfozele moderne ale retoricii nu fac decât să susțină marea vitalitate a unei discipline cu o considerabilă vechime în timp pe care cu îndreptățire Roland Barthes o caracterizează astfel: "obiect prestigios de inteligență şi de pătrundere, sistem grandios pe care o întreagă civilizație l-a pus la punct ca să claseze, cu alte cuvinte să-şi gândească, limbajul"[122].

C. STILISTICA.

Primul specialist care redactează un **Tratat de stilistică** (1904) este Charles Bally, un adept al lingvisticii lui Saussure. Se pare însă că prima utilizare a termenului **stilistică** îi aparține lui von Goblenz (1875). Bally este întemeietorul **stilisticii lingvistice**. Din aceasta se dezvoltă ulterior, pe baza studiilor lui Vossler şi Croce, **stilistica literară**.

Spre deosebire de poetică şi retorică, stilistica este o disciplină fără o tradiție anterioară secolului nostru. Stilul

[122] Roland Barthes – "**L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire**", în "Communications", nr. 16, 1970, pag. 195.

vorbirii sau al discursului literar cunoaşte însă abordări, sporadice şi nesistematice, încă din perioada Antichității. Indiferent de scopurile lor declarate, şi poetica şi retorica, în formele lor tradiționale, s-au confruntat cu problemele particulare ale exprimării scrise sau orale, au încercat să le identifice şi să le catalogheze. Stistica, în variantele ei de astăzi, se dovedeşte o disciplină sistematică, făcându-şi din stilurile individuale sau colective obiectul exclusiv de studiu. Domeniile pe care ea le are în vedere depăşesc limba şi literatura. Există şi o stilistică muzicală, o stilistică a dansului, una a desenului şi picturii etc.

Revenind la Bally, trebuie spus că în stilistica sa el este interesat de caracterul afectiv al faptelor de limbă, de conotațiile spontane, neintenționate ale vorbirii. Pornind de la fapte verbale particulare, autorul urmăreşte să descopere mijloacele de expresie de care dispune o colectivitate pentru manifestarea sensibilității sale specifice. Orice utilizare afectivă a limbajului în baza unui scop artistic declarat e socotită de Bally exterioară obiectivelor stilistice, fiind de competența esteticii literare. Tocmai această distincție netă între stilistică (lingvistica vorbirii) şi estetică este absentă din cercetările unor specialişti germani care, pe urmele lui Herder şi von Humboldt fondează stilistica literară în varianta ei genetică. Primele tendințe genetice apar în studiile de lingvistică ale lui Vossler, care consideră limba o activitate spirituală creatoare, manifestare a voinței individului. Stilul e astfel indisolubil legat de motivarea expresiei, idee reluată de Leo Spitzer, un continuator autentic al liniei vossleriene.

Dar acesta nu mai este un lingvist, ci un stilistician adevărat. Pentru Spitzer stilul e rezultatul unei utilizară particulare a limbii, utilizare concretizată în abateri de la normele exprimării comune. Abaterea devine vizibilă în operă prin detalii insolite, de o mai mare pregnanță, a căror semnificație pentru întregul operei rămâne să fie intuită de stilistician. El ajunge astfel în posesia unor chei stilistice care-i asigură pătrunderea în interiorul operei, coborând din aspect în aspect spre nucleul spiritual care a produs-o, spre etimonul ei genetic. Odată stabilită configurația unei totalități artistice individuale, aceasta poate fi integrată mai departe în sisteme stilistice mai ample (o colectivitate, o etnie sau o durată istorică). Metoda lui Leo Spitzer este în bună măsură o metodă intuitivă, simpatetică, pretinzându-i specialistului o deosebită înzestrare critică şi estetică în aprecierea faptelor de limbă stilistic simptomatice.

Modelul interpretativ al cercetătorului german este adoptat şi dezvoltat de spaniolii Damaso Alonso (**Poezia spaniolă**, 1950) şi Alonso Amando (**Materie şi formă în poezie**, 1950) şi de germanul Erich Auerbach (**Mimesis**, 1946), continuat în forme proprii de un tematist ca Georges Poulet sau unii adepții ai

psihanalizei şi psihocriticii (Gaston Bauchelard şi Charles Mauron).

Pe lângă stilistica genetică, se vorbeşte astăzi şi despre o stilistică funcțională. Pentru stilistica genetică opera literară are un caracter unic şi irepetabil. Adepții cercetării funcționale postulează posibilitatea unei analize obiective, ştiințifice ale oricărui mesaj literar. Premisele care încurajează un atare demers se află în lucrările formaliştilor ruşi şi în descoperirile lingvisticii structurale. Ca şi limba, textul literar e echivalat cu un sistem de semne organizate, în care importantă e funcția fiecărui semn. Dominantă rămâne, potrivit teoriei lui Jakobson, funcția poetică. Stilul e rezultatul actualizării acestei funcții care "proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării"[123]. Această suprapunere a planului paradigmatic peste cel sintagmatic duce la redundanță, semnul sigur al literarității. Redundanța (surplusul de informație) rezultă din faptul că toate elementele constitutive ale straturilor textului sunt echivalente, cele prozodice, fonologice, sintactice etc.

În viziunea teoriei funcționale, textul literar este o structură care se autosemnifică, închisă în sine, impunându-i-se cititorului ca un întreg de sine stătător, insensibil la actul lecturii, dar şi străin de intențiile scriitorului. Opera e astfel redusă la propria ei gramatică stilistică, dar la o stilistică obiectivă, imanentă textului în care tocmai amprenta particulară a celui care scrie nu mai este vizibilă.

Încercând să depăşească neajunsurile acestui model, Micael Riffaterre înlocuieşte funcția poetică cu **funcția stilistică**, orientând explicația organizării artistice a textului spre cititor. Poeticitatea (literaritatea) nu mai este o calitate imanentă a textului, ci o valoare sesizată de cel care citeşte prin intermediul faptelor de stil. Riffaterre reduce stilul la un act intenționat de organizare a limbajului având drept scop obținerea unei anumite reacții din partea destinatarului. De aceea, modelul lui Riffaterre a şi fost integrat într-o **stilistică a efectului**.

În spațiul românesc adevăratul creator al stilisticii este Ovid Densusianu prin cursul său **Evoluția estetică a limbii române** (1931) în care urmăreşte fonetica, morfologia, sintaxa şi lexicul limbii noastre din punctul de vedere al valorilor lor artistice. Un tratat de stilistică lingvistică este şi **Expresivitatea limbii române** (1942) de D. Caracostea. O carte clasică în materie este **Stilistica limbii române** (1944) a lui Iorgu Iordan. Observațiile de natură stilistică sunt preponderente în **Estetica poeziei lirice** (1937), cercetarea lui Liviu Rusu. Cel mai important stilistician român este însă Tudor Vianu, un adept al şcolii germane (Oskar Walzer, Leo Spitzer), cu intuiții structuraliste şi vădită predilecție pentru abordarea stilului prin intermediul faptelor lingvistice. Cunoscutul său studiu **Arta prozatorilor români**

---

[123] Roman Jakobson – "**Essais de linguistique générale**", Paris, "Minuit", 1963, pag. 220.

(1940) este o cercetare asupra stilurilor narative individuale în cadrul unor serii istorice stilistice. Cercetările sale privind **Epitetul eminescian**, **Problemele metaforei**, cele legate de funcția timpurilor verbale în discursul literar sunt şi astăzi de referință. O cercetare utilă inițiată în linia principiilor lui Bally este **Stilistica funcțională a limbii române** (1973) de Ion Coteanu. De o deosebită importanță pentru dezvoltarea actuală a stilisticii româneşti sunt cercetările lui Mihai Zamfir: **Poemul românesc în proză** (1981) şi **Din stilistica romantismului** (1989).

Nereuşind să se desprindă cu totul de cadrul inițial lingvistic în care a apărut, concurată acerb de poetică şi neoretorică, stilistica pare astăzi o disciplină pe cale de a-şi pierde specificitatea sau, în orice caz, lipsită de autonomie, rămasă într-un nemeritat plan secund.

D. SEMIOTICA.

Semiotica este un domeniu al cercetării încă deschis atât din punct de vedere conceptual, cât şi ca metodă şi obiective, aflat într-o strânsă relație cu cercetarea literară. **Semiotica** (termen care apare mai întâi la John Locke în secolul XVII şi apoi în scrierile lui C.S. Peirce la începutul secolului nostru) este celălalt nume al unei ştiințe pe care Saussure a numit-o **semiologie** şi care îşi propunea să studieze semnele de orice natură, inclusiv cele lingvistice. Chiar dacă în concepția lui Saussure semiologia ar fi trebuit să fie o ştiință generală, cu un obiect distinct, orice încercare de definire a limbajului uzual sau a limbajului literar se confruntă, vrând nevrând, cu ea. În fond, semiologia s-a născut în interiorul cercetărilor afectate limbii şi limbajului. Foarte aproape de semiologie e semantica, pe care unii semioticieni nu o disting de aceasta, dar pe care Saussure o consideră o ştiință a schimbărilor de sens. În realitate, astăzi se ştie că orice model semiologic implică o coordonată semantică. Primul care a sesizat acest fapt a fost logicianul Charles Morris[124],(care stabileşte în cadrul procesului semiotic (de funcționare a semnelor) trei dimensiuni: sintaxa echivalentă cu studiul relațiilor care se stabilesc între semne, semantica având în vedere studiul relațiilor dintre semne şi obiectele pe care le semnifică şi pragmatica care îşi propune studiul relațiilor dintre semne şi cei care le folosesc. Pentru Morris, semiotica se prezintă două ipostaze diferite: o ştiință şi un instrument în serviciul ştiințelor, o metodă.

Ca ştiință, semiotica vom prefera în continuare acest termen reprezintă o încercare de unificare a ştiințelor în baza teoriei semnelor şi ea ar subsuma: lingvistica, logica, matematica, retorica şi chiar estetica. Ca instrument, semiotica e un limbaj, o sumă de concepte şi principii generale apte să permită o analiză

[124] In “**Esthetics and the Theory of Signs**”, 1939.

specifică a funcționării semnelor. Semiotica nu este nici acum o ştiinţă şi o metodă de cercetare strict determinată. Spaţiul de aplicare a metodei variază de la un cercetător la altul. În concepţia lui Jakobson, semiotica ar trebui să studieze sistemele de semne, limbajele, dar nu doar limbajele verbale, ci şi cele plastice, filmice, gestuale. Însă toate celelalte limbaje funcţionează după modelul limbajului natural, ele sunt un fel de substitute ale acestuia. Limbajul natural e studiat de lingvistică, dar în acelaşi timp şi de semiotică, într-un cadru mai larg care implică "analiza şi comparaţia comunicării mesajelor de orice natură ar fi ele".

Un alt semiolog, Luis Prieto, consideră că lingvistica aparţine unui domeniu mai larg numit semiologia comunicării. Alături de aceasta mai există două domenii distincte: **semiologia semnificaţiei**, care studiază manifestările comportamentului social şi **semiologia comunicării** artistice, care ar fi o zonă situată între celelalte două, o combinaţie de comunicare verbală şi non-verbală şi conduită socială. În viziunea lui Prieto, semiologia comunicării artistice include critica şi teoria literară, teoria artei, teoria muzicii, estetica în general[125].

Unul dintre cele mai importante studii în domeniu îl constituie **Elemente de semiologie**, publicat de Roland Barthes în 1965. Şi pentru cercetătorul francez semiologia e o ştiinţă a semnelor, dar una limitată numai la aspectul lor **conotativ**. Fac obiectul de investigaţie al semiologiei imaginile de orice natură, muzica, gesturile, ritualurile, spectacolele etc, şi toate acestea sunt nişte semne sau sisteme de semne caracterizate prin conotaţie, în măsura în care ele se disting de context. Originalitatea lui Barthes constă în faptul că el răstoarnă raportul lingvistică-semiologie instituit de Saussure. În versiunea lui, semiologia se subordonează lingvisticii, asta datorită faptului că toate celelalte sisteme de semne pot fi convertite în limbaj natural. Sau, aşa cum spune Benveniste: "limbajul natural este interpretantul tuturor sistemelor semiotice". Limbajul natural nu este doar un model al celorlalte limbaje, cum afirmă şi Jakobson, ci şi semnificantul lor, în sensul că ele nu pot fi explicate şi teoretizate decât prin limbajul natural. Limbajul natural studiat de semiologi nu este decât parţial limbajul pe care îl studiază lingviştii. Pe semiolog nu-l interesează formele şi metodele, ci "nişte fragmente mai mari de discurs ce trimit la obiecte sau episoade care semnifică **sub** limbaj, dar niciodată **fără el**"[126]. De aceea Barthes adaugă: "Poate că semiologia este chemată să se absoarbă într-o **translingvistică**, a cărei materie va fi mitul, povestirea, articolul de presă sau obiectele civilizaţiei noastre, cu condiţia să fie vorbite (cu ajutorul presei, al prospectului, al interviului, al conversaţiei şi poate chiar al

---

[125] V. articolul "**La sémiologie**", în "Le Langage", Paris, NRF, 1968.

[126] Ap. Maria Carpov – "**Introducere la semiologia literaturii**", "Univers", Bucureşti, l979, pag. 44.

limbajului interior, de ordin fantasmatic)”[127]. Pentru autor, translingvistica este sinonim cu **lingvistica discursului** sau cu **metalingvistica**, având ca obiect studiul literaturii, al folclorului şi al comunicării de masă. Teritoriul translingvisticii sau al lingvisticii discursului începe acolo unde se sfârşeşte fraza – teritoriul lingvisticii în accepția clasică. Translingvistica e prin urmare, o lingvistică textuală, o lingvistică a textului, dar asta într-o accepție destul de îngustă, pentru că în viziunea lui Barthes discursul reproduce aproape în întregime fraza, structurile celor două teritorii sunt aceleaşi. Or, cercetările recente au arătat că domeniul translingvistic nu este imaginea mărită a nivelului frastic, ci mai mult decât atât. Toate acestea demonstrează că în concepția lui Barthes obiectul semioticii e discursul a cărui substanță este limbajul natural.

Unul dintre cei mai importanți cercetători ai domeniului semiotic este Greimas (semantica structurală). pentru el semiotica e teoria tuturor sistemelor de semnificație. Semiotica include semantica. Fiecare ştiință particulară constituie o semiotică particulară, iar totalitatea semioticilor formează ştiința în ansamblul ei. Există o semiotică a ştiințelor exacte, dar şi una a ştiințelor umaniste. În sensul acesta se poate vorbi despre o **semiotică a literaturii**.

O delimitare a universului semiotic a încercat şi italianul Umberto Eco în volumele **Structura absentă** şi **Tratat de semiotică generală** (1976). Şi pentru Eco, semiotica presupune două accepții diferite: ea este o disciplină cu o anume metodologie, dar şi un câmp de cercetare în nişte limite încă insuficient trasate. Încercarea de a delimita spațiul de competență al semioticii o face Eco însuşi. Se poate vorbi de semiotică ori de câte ori ne întâlnim cu domenii ale comunicării care funcționează prin emiterea de mesaje subordonate unor coduri. Codurile pot avea structuri foarte diferite, de la cele naturale, spontane (proprii vieții animale) la cele complexe, culturale. După Eco, domeniile particulare ale semioticii sunt următoarele: **zoosemiotica** (studiază comunicarea în comunitățiile animale), **semnalele olfactive** (codul parfumurilor în viața socială, codul mirosurilor în activitatea economică), **comunicarea tactilă** (comunicarea orbilor), **codurile gustului** (studiate de antropologia culturală), **paralingvistica** (studiază trăsăturile suprasegmentale ale comunicării verbale: vocea, intensitatea sunetului, râsul, plânsul etc), **semiotica medicală** (studiază simptomele bolilor), **kinesica şi proxemica** (studiul gesturilor, mersul, poziția corpului, pantomima), **codurile muzicale**, **limbajele formalizate (**formule chimice, matematice, Morse, limbaje de calculatoare), **limbile scrise**, **alfabetele necunoscute**, **codurile secrete** (studiate de arheologie, criptologie), **limbile naturale** (lingvistica) **comunicarea vizuală** (coduri de semnalizare, coduri cromatice, vestimentație,

[127] Idem, pag. 45.

artă plastică, publicitate, benzi desenate, rebus, cărți de joc), **sistemul obiectelor** (arhitectura, cadourile, pachetele), **structurile povestirii** (miturile, poveştile populare), **codurile culturale** (manierele elegante, eticheta, ierarhiile, sistemele de rudenie), **codurile** ***şi*** **limbajele estetice** (tot ceea ce ține de creația artistică – psihologia creației, raportul cu realitatea, plăcerea estetică), **comunicarea de masă** (ziare, almanahuri, televiziune, cinematograf, video), **retorica** (alături de lingvistică, aceasta oferă semioticii concepte şi metode de lucru). Semiotica e deci pentru Eco un domeniu al comunicării şi sensului. Având în vedere sectoarele care o compun, observăm că ea e sinonimă cu teoria generală a culturii, un substitut al antropologiei culturale.

O idee comună, implacabilă pentru toți cercetătorii care au încercat să definească semiotica, e aceea că mijloacele de analiză şi termenii de care ea se foloseşte sunt de proveniență lingvistică. Şi este vorba aici de lingvistica saussuriană, structurală. Acestui cadru ea îi adaugă elemente provenite din teoria informației şi a comunicării, din antropologie şi studiul folclorului. Procesul de comunicare e explicat în general în termenii folosiți de Jakobson atunci când vorbeşte despre funcțiile limbajului. Aplicată literaturii, semiotica e o încercare de a transforma cercetarea literară într-un demers ştiințific. Putem vorbi despre o **semiotică a textului literar**. Deşi, cum vom vedea, analiza şi teoria textului e un obiectiv disputat şi de alte tipuri de cercetare. Dar dacă acceptăm că semiotica e o metaştiință sau un metalimbaj, urmează că orice studiu literar riguros, condus cu metode ferme şi bine determinate care admite organizarea structurală a operei pe nivele de sens, e un studiu semiotic. Există, fireşte, mai multe semiotici posibile ale literaturii. Toate se confruntă la un prim nivel al instituirii lor cu aceleaşi probleme: înregistrarea şi clasificarea faptelor literare, adecvarea metodei la obiect, determinarea unor categorii şi principii de lucru obiective, verificabile în practica analizei. Orice semiotică a literaturii va propune un limbaj formalizat cu o mare putere de acoperire transfrastică.

Ca să luăm un singur exemplu, o metodă convingătoare de analiză a semnificațiilor discursului literar este aceea propusă de A. J. Greimas în **Semantica structurală** (1966). Metoda e una care se situează în punctul de incidență al antropologiei cu lingvistica. Autorul e interesat de constituirea unor teorii "universale" care să dovedească pertineță în analiza oricărui tip de povestire (récit), indiferent de caracterul ei literar sau non-literar. Înțeleasă ca "un nivel autonom al semnificației, ca o manipulare a sensului susceptibilă de diverse manifestări, ca un mod specific de articulare a sensului în cadrul discursului sau al unor enunțuri particulare"[128], povestirea se bazează pe pe nişte

[128] . Hamon – "**Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit**" în "Le français moderne, 3", 1972, pag. 200-201.

categorii semantice fundamentale, universale. Greimas îşi propune tocmai determinarea acestor categorii, situate dincolo de sintaxa semnelor, în planul semnificatului. Aici sunt identificate "categoriile semice binare", care se pot reuni în semne şi mai departe în enunţuri semantice. Ele formează infrastructura povestirii şi pot fi studiate de o gramatică narativă. Conceptele, categoriile din planul conţinutului capătă o formă figurativă, o reprezentare antropomorfă în discurs, în planul expresiei sau al semnificantului. La acest nivel există basmul, mitul, romanul, filmul, benzile desenate etc. Pentru a-şi construi teoria (rezumată aici foarte sumar), Greimas beneficiază atât de cercetările lui Saussure şi Hjelmslev, cât şi de cele ale lui V. I. Propp în domeniul morfologiei basmului. Semiotica sa e una de orientare semantică, punând accent pe planul structurilor narative imanente. În demersurile sale naratologice, prin modul de a concepe povestirea, Greimas se întâlneşte cu unele puncte de vedere susţinute de Tzvetan Todorov, Claude Bremond şi Gérard Genette, făcând astfel joncţiunea cu domeniul poeticii. Fapt care n-are de ce să surprindă, pentru că modelele de inspiraţie semiotică sunt astfel prezente în orice tip de demers având ca obiect literatura: în poetică, retorică, hermeneutică, stilistică, teoria şi analiza textului etc.

Cap. X

IX.GENURILE LITERARE

1. CHESTIUNI PRELIMINARE. Una dintre problemele de mare dificultate care i-a preocupat în mod deosebit pe cercetătorii literaturii, din Antichitate şi până astăzi, a fost aceea a genurilor literare. Dificultățile problemei nu sunt puține, începând cu întrebarea dacă spațiul literaturii se caracterizează prin existența doar a câtorva genuri (trei în general) sau a mult mai multe şi terminând cu observația că a vorbi despre genuri în literatură e inutil, câtă vreme fiecare operă e în esența ei unică şi inimitabilă, valoarea ei constând în ceea ce o deosebeşte de toate celelalte şi nu în ceea ce o aseamănă cu ele. O altă complicație apare din faptul că modelul care stă la baza clasificării operelor în genuri şi specii e împrumutat din ştiințele naturii, domeniu prea puțin asemănător cu domeniul literaturii. În botanică sau zoologie, apariţia unui nou exemplar nu modifică cu nimic caracteristicile speciei pe care o reprezintă. În literatură, ca şi în ştiință, lucrurile stau cu totul altfel. Aici evoluția e strâns legată de transformarea unor trăsături date. Iată ce spune Tzvetan Todorov: "**Orice** operă modifică ansamblul posibilităților, fiecare nou exemplar schimbă specia. Am putea spune că suntem în prezența unei limbi în care orice enunț este agramatical în momentul enunțării sale. Mai exact spus, nu-i recunoaştem unui text dreptul de a figura în istoria literaturii sau a ştiinței decât în măsura în care el aduce o schimbare a ideii pe care ne-o făcusem până atunci despre una sau despre cealaltă dintre aceste două activități"[129].

Trebuie însă să admitem ca pe un adevăr incontestabil faptul că nu există text literar, oricât de excentric ar fi el în raport cu un sistem dat, care să nu prezinte proprietăți comune cu alte texte. Orice text nou apărut se înscrie aprioric într-un ansamblu de constrângeri, de la cele lingvistice la cele estetice, într-o "combinatorie constituită din proprietăți literare virtuale"[130], cum arată acelaşi Tzvetan Todorov, pe care însă într-o oarecare măsură el o şi modifică.

Complicații în plus apar astăzi în încercarea de edificare a unei teorii a genurilor şi din examinarea trăsăturilor specifice ale literaturii ultimei jumătăți de secol, ce pare să refuze repartizarea operelor în nişte categorii fixe şi să evolueze spre constituirea unei forme unice de discurs în care se topesc stiluri, limbaje, forme, proprietăți etc. În ce priveşte examinarea retroactivă, diacronică, a chestiunii, deloc lipsită de importanță e întrebarea dacă genurile sunt nişte metaepisteme literare, valabile pentru lungi perioade de timp, sau ele pot fi înțelese doar în funcție de un moment istoric anume.Fiecare curent sau

[129] Tzvetan Todorov – **Genurile literare**, în "Introducere în literatura fantastică", "Univers", 1973, pag. 22.
[130] . *cit.*, pag. 23.

epocă literară şi-a avut, în fond, propria sa teorie a genurilor, dublată, de obicei, şi de stabilirea unor ierarhii valorice. În Renaştere, de pildă, marile genuri sunt epopeea (poemul eroic), oda şi epistola. În clasicism dominante sunt tragedia, epopeea şi comedia.

Trecând peste dificultățile şi complicațiile semnalate mai sus, trebuie, totuşi, să pornim de la o precizare de bun simț: despre genuri se poate vorbi fie la modul teoretic, în baza unei tipologii generale, fie în legătură cu perioade bine determinate din istoria literaturii. Clarificarea acestor aspecte teoretice şi istorice ale genurilor implică luarea în discuție a aproape tuturor constantelor şi variabilelor literaturii. Însuşi conceptul de "operă literară" nu poate fi înțeles în afara acestui context. Problema studiului genurilor literare i s-a părut atât de importantă unui cercetător ca Paul Van Tieghem, încât el a propus, pentru a denumi acest demers, conceptul de **genologie**. Noțiunea n-a reuşit, totuşi, să se impună în vocabularul critic.

2. CONCEPTUL DE "GEN". Există încă destule controverse în legătură cu posibilitatea şi necesitatea abordării operelor literare concrete din perspectiva unor categorii abstracte, unificatoare. Conceptul de **gen** nu e nici în clipa de față unanim acceptat. Pentru francezi, cuvântul **genre** e adesea sinonim cu **espèce**. Germanii folosesc cuvântul **gattung** pentru a denumi atât genul, cât şi specia. Englezii vorbesc despre "specii literare sau forme".

În teoria literară românească s-au impus noțiunile de **gen** şi **specie**, specia fiind un aspect particular al genului, un subgen. Termenul "gen" provine din latinesul **genus** ("neam", "rasă", "fel", "mod") şi desemnează, în literatură ca şi în logică, o clasă de obiecte sau de fenomene care au proprietăți comune. În ciuda individualității şi originalității lor, operele literare conțin şi unele trăsături invariabile care le fac să aparțină unor categorii structurale bine determinate. De aceea se poate vorbi despre opere epice, lirice sau dramatice. Până şi cititorul obişnuit ştie că el nu poate folosi noțiunea de "roman" pentru a descrie o poezie sau noțiunea de "poem" pentru a caracteriza o piesă de teatru. Noțiunile referitoare la speciile literare sunt la fel de necesare. E adevărat că genurile, aşa cum pare să le fi gândit anticii (epic, liric şi dramatic) exprimă o anume atitudine a creatorului în raport cu realitatea, o anume situare ontologică, dar pentru o mai bună înțelegere a operelor în toată particularitatea lor avem nevoie de noțiuni care să spună ceva practic despre forma sau conținutul acestora:"dramă", "sonet", "nuvelă", "comedie", "meditație" etc.

O caracterizare în acelaşi timp cuprinzătoare şi esențializată a noțiunii de gen întâlnim la Tzvetan Todorov: "Genul se defineşte drept conjugarea mai multor proprietăți ale discursului literar, judecate ca importante pentu operele în care le întâlnim. Presupunem totdeauna că facem abstracție de diferite trăsături

divergente, considerate puțin importante, în favoarea altor trăsături – care rămân identice şi sunt dominante în structura operei. Dacă abstracția e egală cu zero, fiecare operă reprezintă un gen particular (…).În gradul maxim de abstracție considerăm toate operele literare ca aparținând aceluiaşi gen. Între aceşti doi poli se situează genul…”[131]. Genul e, prin urmare, rezultatul unui compromis între unicitatea operei şi generalitatea literaturii. Genul e un concept cu un grad mediu de generalitate, care nu reduce decât parțial particularitatea operei. În analiza critică, orice descriere a unui text literar e implacabil şi o descriere a genului şi speciei pe care textul le ilustrează.

Considerații de mare interes cu privire la statutul genurilor apar în “**Teoria literaturii**” a lui Wellek şi Waren. Pentru cei doi cercetători americani, genul literar este o instituție, aşa cum Biserica, Statul, Universitatea sunt instituții. Exprimându-se prin intermediul genului literar, scriitorul intră în raza de acțiune a unei instituții. El poate să conteste sau să reformeze această instituție, să-i înnoiască structurile şi modul de organizare sau să o contopească cu alta, mai funcțională, dar ea tot instituție rămâne. În cele din urmă se poate spune că genurile literare sunt nişte imperative instituționale care exercită o constrângere asupra scriitorului, dar care, la rândul lor, suferă şi ele o constrângere din partea acestuia.

3. GENURILE LITERARE ÎN ANTICHITATE. Două au fost, începând încă din Antichitate, criteriile care au stat la baza definirii genurilor: felul în care scriitorul se raportează la lume (problema obiectului şi scopurilor literaturii) şi felul în care se constituie discursul său în cadrul acestei raportări (problema modalităților de reprezentare şi expresie). Puncte de vedere astăzi clasice în teoria genurilor sunt acelea susținute de Platon, Aristotel şi Horațiu. Modul în care gânditorii antici încearcă să rezolve problema genurilor e mult diferit de teoriile unor specialişti din secolele XVIII şi XIX care odată cu Goethe şi Abatele Batteux vor impune liricul şi dramaticul drept categorii genetice fundamentale. Controversată este şi astăzi situația genului liric, afirmat ca gen distinct doar de la romantism încoace, dar pe care modernii îl asimilează abuziv în textele vechi greceşti cu poezia ditirambică. În cartea a treia a **Republicii** Platon aduce în discuție şi modalitățile de reprezentare specifice poeziei. Aceastea sunt în număr de trei: pur narativă, mimetică şi mixtă. Modalitatea pur narativă e proprie poeziei ditirambice (în care unii teoreticieni de mai târziu au identificat originea liricului); modalitatea mimetică e specifică tragediei şi comediei, iar modul mixt, care combină narațiunea (**diegesis**) cu reprezentarea (**mimesis**) caracterizează epopeea. În poezia ditirambică poetul vorbeşte în nume propriu,

[131] Tzvetan Todorov – “Genurile literare”, în **Introducere în literatura fantastică**, “Univers”, 1973.

fără nici un intermediar, în tragedie şi comedie el vorbeşte prin intermediul personajelor sale, în epopee el combină cele două forme de exprimare. Potrivit opiniei lui Gérard Genette – care a studiat cu atenție problema[132] –, Platon lasă pe din afară în această clasificare poezia lirică şi orice altă formă de literatură. Pentru el poezia înseamnă reprezentare (mimesis integral sau mixt) în versuri: tragedie, comedie şi epopee.

Clasificarea lui Aristotel e parțial diferită. Încă din prima pagină a **Poeticii** el defineşte poezia ca pe o artă a imitației în versuri, excluzând explicit din discuție proza (mimii lui Sophron, dialogurile socratice etc.) şi scrierile în versuri care au ca subiect fizica (Empedocle), medicina etc. Poemele lui Sapho sau Pindar (incluse ulterior în cadrul poeziei lirice) nici măcar nu sunt amintite aici, fiind socotite probabil exterioare principiului imitației. Spre deosebire de Platon, Aristotel consideră şi modalitatea pur narativă (**povestirea**, **diegesis**) o formă a imitației, dar reduce spațiul poeziei la numai două moduri imitative: cel direct (specific teatrului) şi cel expozitiv, narativ (caracteristic pentru epopee). Dispare în felul acesta modul mixt, iar granița dintre dramatic (supus condițiilor reprezentării scenice) şi epic e ferm trasată. În ce priveşte obiectul imitat de poet, acesta constă numai în acțiuni omeneşti (expresia lui Aristotel este "oameni în acțiune") iar aceste acțiuni pot avea în vedere personaje superioare, inferioare sau egale muritorilor de rând. După cum vedem, pe lângă criteriul modalității, Aristotel introduce în clasificarea sa şi un criteriu al conținutului. De aici el extrage posibilitatea deosebirii comediei de tragedie: "una năzuind să înfăţişeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viața de toate zilele"[133]. Aşa-numita teorie a genurilor din **Poetica** e rezultatul suprapunerii modalităților imitației peste obiectele imitației, de aici rezultând o clasificare cu patru clase: dramaticul superior (**tragedia**), dramaticul inferior (**comedia**), narativul superior (**epopeea**) şi narativul inferior (un gen mai puțin precizat, pe care Aristotel îl ilustrează prin parodiile unor autori ca Hegemon şi Nicochares – ale căror texte nu s-au păstrat, sau prin poemul comic de inspirație populară **Margites –** construit în jurul unui erou de tipul lui Păcală din snoavele noaste, atribuit lui Homer).

Cum se ştie, în continuarea lucrării sale Aristotel scoate din discuție comedia şi narativul inferior (epicul comic), ocupându-se numai de epopee şi tragedie. De fapt, cu excepția primelor pagini, **Poetica** se reduce la o teorie a tragediei. Dar Aristotel nu foloseşte în lucrarea sa noțiunea de "gen", la fel ca şi Platon. Noțiunea de gen apare pentru prima dată în scrierile lui Diomede (sec. IV, e.n.) care, pornind de la cele trei moduri ale lui Platon, vorbeşte despre **genus imitativum** (genul dramatic,

---

[132] V. Gérard Genette – **Introducere în arhitext**, "Univers", 1994 (pag. 18-36) şI **Frontiere ale povestirii**, în "Figuri", "Univers", 1978 (pag. 148-154).
[133] Aristotel – **Poetica**, Ed. "Academiei", 1965, pag. 55.

în care vorbesc numai personajele şi care cuprinde speciile tragică, comică şi satirică), **genus ennarativum** (genul epic sau narativ în care vorbeşte numai poetul şi care cuprinde specia narativă propriu-zisă, pe cea sentenţioasă şi pe cea didactică) şi **genus commune** (un gen mixt, în care vorbesc alternativ şi personajele şi poetul, cuprinzând epopeea, ca specie eroică, şi poezia lirică, reprezentată de Arhiloc şi Horaţiu). Nu se vorbeşte încă nici acum, după cum vedem, despre un gen liric autonom.

4. GENURILE LITERARE ÎN EVUL MEDIU ŞI ÎN RENAŞTERE. Tradiţia antică a genurilor literare este uitată o destul de lungă perioadă de timp, până la scriitorii şi teoreticienii renascentişti, care o relansează. Poetica medievală propune o subcategorizare a operelor în genuri literare pe baza conţinutului lor social şi a tipurilor de personaje. Se vorbeşte astfel despre genul simplu, **humilis**, care evocă lumea păstorilor, despre genul de mijloc, **mediocris**, care are în vedere lumea agricultorilor, şi despre genul sublim, **gravis**, care îşi alege subiectele din lumea eroilor. Cum Vergiliu ilustrase prin "**Bucolicele**", "**Georgicele**"şi "**Eneida**" toate cele trei genuri, această clasificare a fost numită "roata vergiliană". Criteriul conţinutului în definirea genurilor se regăseşte şi mai târziu, în secolul XVII, la Hobbes, care vorbeşte despre poezia **eroică** ce cultivă personaje provenind din lumea nobililor (epopeea şi tragedia), despre poezia **burlescă** (satira şi comedia) animată de personaje reprezentând lumea oraşului, şi despre poezia **pastorală** în care e descrisă lumea de la ţară.

Renaşterea înseamnă, cum s-a spus, o redescoperire a antichităţii greco-latine, inclusiv a problematicii genurilor literare. Mai ales în Italia şi Franţa dezbaterile asupra genurilor sunt deosebit de insistente, cu unele contribuţii originale. Abia acum se poate vorbi despre o tratare sistematică şi complexă a conceptului de gen. Influenţa lui Aristotel e însă covârşitoare, de unde frecventa proclamare a interesului teoreticienilor pentru tragedie, chiar dacă în secolul XVI aceasta nu mai este ilustrată prin opere de valoare. Preocuparea generală e aceea de a elabora canoane detaliate pentru fiecare gen şi specie. E susţinută puritatea genurilor, uneori prin polemici prelungite, şi se încearcă ignorarea unor forme literare noi, precum tragi-comedia şi drama pastorală, în ciuda succesului lor de public. În spaţiul genului epic apare poemul eroic ("**Orlando îndrăgostit**" de Boiardo, "**Ierusalimul eliberat**" de Tasso etc.) acceptat cu greu de teoreticienii doctrinari ca o nouă formă literară. Meritul de a fi impus poemul eroic ca un echivalent modern al epopeei antice îi revine lui Tasso însuşi, care publică în 1594 o lucrare intitulată "**Discursuri despre poemul eroic**", în care reformulează multe dintre principiile rigide ale poeticii lui Aristotel. O contribuţie deosebită îşi aduc autorii Renaşterii la clarificarea statutului poeziei lirice. Obstacolele în calea impunerii liricului ca gen distinct, alături de epic şi dramatic,

sunt rezultatul convingerii cvasigenerale că poezia lirică are o natură non-mimetică, deci ea nu poate fi inclusă între modalitățile imitative stabilite de Aristotel. Pledoariile în favoarea legitimității genului liric n-au fost, totuşi, puține. E de amintit aici tratatul lui Agnolo Segni **Discuție despre lucrurile care țin de poetică**, 1581. Să reținem însă faptul că, în ciuda pledoariei teoretice pentru formele majore ale Antichității (epopeea, tragedia şi comedia), Renaşterea dovedeşte un interes preponderent pentru unele specii noi, de mică întindere: epigrama, sonetul, epistola, elegia, egloga, oda, satira. În Franța, Clement Marot, Joachim du Bellay şi poeții "Pleiadei" ilustrează cu strălucire tocmai aceste specii minore, aparținând astăzi genului liric, gen pe care la jumătatea secolului XVI englezul Roger Ascham îl numeşte **genus poeticum melicum** (genul poetic melic, muzical, armonios) situându-l alături de genul comic, tragic şi epic.

5. PROBLEMATICA GENURILOR ÎN VIZIUNEA ABATELUI BATTEUX. Ideea reunirii tuturor speciilor de poeme non-mimetice sub egida noțiunii de poezie lirică apare în secolele XVII şi XVIII la Cervantes, Milton, Dryden, Baumgarten şi alții, dar prima încercare de motivare şi teoretizare a genului liric o întâlnim la Abatele Batteux, autorul unui studiu intitulat **Artele frumoase reduse la un acelaşi principiu** (1746), în care imitația e socotită, conform tradiției aristotelice, principiul unic al poeziei, inclusiv al poeziei lirice. Poezia lirică devine ea însăşi o formă mimetică, pentru că, alături de epopee, tragedie şi comedie care imită oameni în acțiune, ea imită sentimente, stări, atitudini ale sensibilității. În poezia lirică – crede Abatele Batteux -, nu avem de a face cu sentimentele proprii ale poetului, ci cu nişte sentimente imitate. Sentimentul în poezie este o formă de artă, o construcție în regimul ficțiunii după legile verosimilului şi ale necesarului. E la fel cum se întâmplă în tragediile lui Boileau şi Corneille unde monologurile lirice ale personajelor sunt nişte forme ale imitației. Concluzia Abatelui Batteux e limpede:poezia lirică, "ar putea fi privită ca o specie aparte, fără să nedreptățească principiul la care se reduc celelalte. Nu e nevoie însă să le separăm:ea intră în chip firesc şi chiar necesar în imitație, cu o singură deosebire care o caracterizează şi distinge: obiectul ei aparte. Celelalte specii de poezie au drept obiect principal acțiunile, poezia lirică este în întregime consacrată sentimentelor: aceasta este marteria, obiectul ei esențial"[134]. În felul acesta poezia lirică e integrată pentru prima dată, cu toate drepturile care decurg de aici, în sistemul poeticii clasice. Abatele Batteux este acela care identifică ditirambul din clasificarea lui Aristotel cu matricea liricului şi de la autorul francez încoace se vorbeşte în mod eronat despre o distincție

[134] Citatul Ap. G. Genette – **Introducere în arhitext**, pag. 43.

între liric, epic şi dramatic operată în **Poetica** filosofului grec. În relitate, cum am văzut deja, această distincție nu există în toată antichitatea. Denaturarea clasificării lui Aristotel a fost însă uşurată de faptul că poezia ditirambică e văzută ca o modalitate rezervată exprimării de sine. Dar şi narativul pur şi liricul sunt forme ale vorbirii în nume propriu. De la Batteux încoace vorbirea în nume propriu devine o expresie a liricului şi triada epic, liric, dramatic se impune ca un adevăr incontestabil al genurilor.

6. PUNCTE DE VEDERE ROMANTICE. Grație Abatelui Batteux, care trebuie considerat un precursor, odată cu romanticii sistemul modurilor de la Platon şi Aristotel devine un sistem al genurilor. Liricul e scos definitiv din condiția sa marginală, inferioară şi tansformat de unii teoreticieni chiar într-un gen originar, anterior celorlalte două. Raportările la Aristotel sunt în continuare păstrate, însă unele asertiuni din **Poetica** sunt reformulate şi interpretate liber, până la nerecunoaştere. Importante sunt acum perspectivele psihologice, existențiale, antropologice de definire a genurilor. Sunt căutate, pe de altă parte, formele stilistice primordiale. Goethe, de exemplu, vorbeşte despre trei moduri naturale de expresie din care s-au născut diferitele tipuri de poezie: **forma narativă,** corespunzătoare epopeei, forma **entuziastă** prin care vorbeşte poezia lirică şi forma **activă,** specifică dramei. Sunt forme care se pot manifesta fie izolat, fie îmbinate între ele. Foarte aproape de estetica romantică, această viziune asupra genurilor literare încearcă să configureze tendințele originare, inerente ale eului, ca şi cum " tragicul", "epicul" şi "liricul" ar constitui nişte esențe artistice universale realizate istoric în epopei, balade, satire, elegii, drame, etc. Un alt teoretician al genurilor în spațiul german este Friedrich Schlegel care, printr-o aparentă reântoarcere la cele trei modalități mimetice stabilite de Platon, consideră, într-un studiu din 1797, că forma lirică e **subiectivă**, cea dramatică **obiectivă** şi cea epică **subiectiv-obiectivă**. Aproape simultan cu Friedrich Schlegel, unul dintre cei mai mari poeți romantici, Hölderlin încearcă o definiție a genurilor în funcție de trei constante umane: sentimentul, voința şi intelectul: "Poemul liric, ideal după aparență, este naiv prin semnificația sa. Este o metaforă continuă a unui sentiment unic. Poemul epic, naiv după aparență, este eroic prin semnificația sa. Este metafora unor mari voințe. Poemul tragic, eroic după aparență, este ideal prin semnificație. Este metafora unei intuiții intelectuale"[135] Imediat după 1800, A.W. Schlegel vede între epic, liric şi dramatic o relație ce se poate rescrie prin noțiunile de teză, antiteză şi sinteză. Dramaticul e considerat genul superior, totalizator. Nu altfel gândeşte Hegel, pentru care genul epic exprimă stadiul naiv al conştiinței colective, genul liric

[135] Ap. G. Genette – *op. cit.*, pag. 49.

momentul de separare a individualului de comunitar, iar genul dramatic o sinteză între obiectivitatea colectivă şi subiectivitatea individuală. În **Filosofia artei** (lucrare scrisă între 1802-1805, dar publicată postum în 1859), Schelling răstoarnă ordinea genurilor, arătând că primordială e creația lirică ("formare a infinitului în finit"), urmată de epos ("prezentare a finitului în infinit"), genul dramatic păstrându-şi caracterul totalizant ("sinteză a universalului şi a particularului"). În viziunea filosofului, genurile devin moduri de cunoaştere a absolutului. Lirica aparține reflecției, cunoaşterii, conştiinței, epopeea corespunde acțiunii. Lirica e o expresie a libertății, pe când epica una a necesității. În forma dramatică se petrece fuziunea dintre libertate şi necesitate. Între romanticii englezi, idei interesante în legătură cu genurile întâlnim la Coleridge, care distinge trei tipuri fundamentale de literatură: **drama**, **istorisirea** şi **cântecul**. Drama corespunde persoanei a II-a şi timpului prezent, epopeea (istorisirea) persoanei a III-a şi timpului trecut, iar poezia lirică (cântecul) persoanei I singular şi timpului viitor. Idei în legătură cu relația dintre timpuri şi genuri mai apar în romantism la Humboldt, Jean Paul, Hegel şi Schelling. În Franța Victor Hugo (în **Prefața la Cromwell,** 1827) stabileşte o relație specifică între genuri şi epocile istorice: lirismul e o expresie a vremurilor primitive, epicul caracterizează civilizația antică, iar dramaticul exprimă tensiunea vremurilor moderne, marcată de religia creştină şi ruptura dintre suflet şi trup.

7. TEORIA GENURILOR ÎNTRE NORMATIV ŞI DESCRIPTIV. E însă cazul să încheiem această destul de lungă înşiruire de puncte de vedere de autor asupra genurilor cu câteva observații mai generale care să uşureze înțelegerea situației în care se află formele literare în secolul nostru.

Secolele care au luat cel mai în serios genurile au fost secolele XVII şi XVIII. Acum se afirmă ideea că genurile sunt distincte şi că ele trebuie păstrate în toată puritatea lor. Este o dogmă incontestabilă a crezului neoclasicist. Şi totuşi, o definiție a noțiunii de gen sau o metodă pentru a distinge un gen de altul nu vom găsi nici acum. În "**Arta poetică**" (1674) Boileau are în vedere pastorala, elegia, oda, epigrama, satira, tragedia, comedia şi epopeea, fără să ne spună cum se diferențiază aceste forme: după subiect, după structură, după prozodie sau publicul pe care ele îl au în vedere etc. Pentru neoclasici, genurile erau nişte realități implacabile, de la sine înțelese. Teoria neoclasicistă nu explică, nu dezvoltă şi nici nu apără teoria genurilor sau criteriul diferențierii acestora. Ea se ocupă de puritatea genurilor, de ierarhia şi durata lor sau de apariția unor genuri noi. Neoclasicismul a fost o mişcare conservatoare, care a dorit să mențină şi să adapteze la un nou context genurile de origine antică. Principiul purității genurilor e de sorginte antică, fiind preluat de la Aristotel şi Horațiu.

Ierarhia genurilor are în vedere un amestec de elemente sociale, morale, estetice, stabilite deja în tradiție. Dimensiunile materiale ale operelor îşi au aici importanța lor. Genurile mici, ca sonetul şi oda, nu pot fi puse pe acelaşi plan cu epopeea şi tragedia, care sunt genuri majore, supreme.

Dar dacă pentru perioadele anterioare romantismului, acest principiu al diferențierii şi purității poate fi aplicat cu relativă uşurință şi rezultate concludente, din secolul XIX încoace discuția despre genurile literare devine dificilă. Aceasta pentru că respectarea anumitor elemente formale sau folosirea anumitor modele structurale preexistente încetează să mai reprezinte un criteriu de apreciere a operelor. Mulți cercetători sunt înclinați să creadă că evoluția literaturii din 1840 încoace e anormală, tocmai pentru că ea nu mai respectă regula genurilor. Adevărul este că, odată cu începutul secolului trecut, ideea de gen se schimbă, şi încă într-un mod fundamental. Răspândirea rapidă a scrierilor de orice tip datorată tiparului,creşterea considerabilă a publicului cititor, diversificarea gustului estetic, au dus la transformarea unor genuri şi la apariția altora noi. Cel mai important dintre toate este romanul, dar trebuie să avem în vedere şi jurnalul, literatura de călătorie, eseul etc.

Literatura lumii moderne aduce de fapt cu ea o nouă teorie a genurilor. Teoria "clasică' este normativă. Ea respinge amestecul genurilor şi afirmă deosebirea lor ca natură şi ca valoare. Ea afirmă unitatea de ton a operei, concentrarea asupra unei singure emoții, asupra unei singure teme. Această teorie prevede şi o diferențiere socială a genurilor. Epopeea şi tragedia se ocupă de viața regilor şi nobililor, comedia – de lumea burgheză, iar satira şi farsa – de oamenii de rând. Stilurile acestor genuri sunt, la rândul lor, nobile, mijlocii şi vulgare.

Teoria modernă a genurilor, care începe să se afirme odată cu explozia de subiectivitate a romantismului, este descriptivă. Ea nu limitează numărul genurilor posibile şi nu mai impune scriitorului respectarea strictă a unor regulii date. Dimpotrivă, promovează amestecul formelor, ducând la constituirea unor genuri noi, cum ar fi tragicomedia. Odată cu puritatea genurilor, dispare şi puritatea stilistică. Diferențierea socială a genurilor după subiecte nu mai e respectată. Genurile cunosc un proces de hibridare, astfel încât se va putea vorbi despre romane eseistice, teatru epic, poeme în proză etc. Această situație caracteristică pentru operele lumii moderne îl va determina pe esteticianul Nicolai Hartman (**Filosofia Frumosului**, 1924) să propună abordarea literaturii în funcție de nouă clase genologice numite; liric pur, liric-epic, liric-dramatic, epic pur, epic-liric, epic-dramatic, dramatic pur, dramatic-liric, dramatic-epic. Însă ideea aceasta a combinării celor trei genuri fundamentale într-un cerc închis de posibilități apăruse încă de la Goethe, într-un text anterior anului 1820. Ar mai trebui poate să adăugăm la aceste constatări încă o observație, deloc minoră. Spre deosebire de

epocile anterioare, în literatira ultimelor două secole – scăpată din corsetul normativității – devine tot mai vizibil decalajul dintre abordarea teoretică a genurilor şi practica literară ca atare. Teoria nu mai reuşeşte să țină pasul cu metamorfozele rapide ce au loc în câmpul literaturii, de aici unele încercări de reformulare a categoriilor genurilor sau chiar de negare a lor, venite din partea creatorilor înşişi.

8. GENURILE LITERARE ÎN VIZIUNEA FORMALIŞTILOR RUŞI. Începând cu secolul nostru, studiul genurilor literare cunoaşte noi forme de dezvoltare prin şcoala formalismului rus. Şklovski, Tinianov şi Tomaşevski se arată interesați de caracteristicile, evoluția şi modificarea genurilor literare, ca şi de apariția genurilor noi. În lucrarea sa, intitulată **Teoria literaturii. Poetica** (1927), Boris Tomaşevski porneşte, în discuția despre genurile literare, de la premisa că, în orice literatură vie, procedeele se grupează şi formează sisteme. În funcție de procedeele utilizate, textele literare se diferențiază. Operele literare se deosebesc prin combinarea diferită a procedeelor în interiorul lor, prin scopul şi destinația propusă, prin felul în care sunt receptate, prin raportul pe care ele îl stabilesc cu tradiția. Astfel se constituie clasele sau genurile de opere caracterizate prin procedee specifice, care reprezintă nişte **indicii ale genului**. Indiciile genului sunt, de fapt, procedeele dominante, care şi le subordonează pe toate celelalte. Indiciile sunt, şi ele, variabile, pentru că genurile trăiesc şi se dezvoltă. Orice operă nou apărută e raportată la un gen dat, fie prin asociere, fie prin disociere de acesta. Astfel genul se îmbogățeşte căci lui i se ataşează mereu noi opere. Iată ce spune Tomaşevski: "Cauza care a generat genul, poate să dispară, idiciile fundamentale ale genului pot să sufere treptat nişte modificări, genul, însă, va continua să trăiască **genetic**, prin forța orientării naturale, prin obişnuința ataşării operelor noi la genurile existente. Genul trece printr-o evoluție netă. Şi, totuşi, prin forța raportării lucrărilor la genurile existente, denumirea genurilor se păstrează, în pofida modificărilor radicale, care au loc în construcția lucrărilor asimilate genului dat"[136]. În continuare, Tomaşevski arată că romanul cavaleresc medieval şi romanul modern, reprezentat la începutul secolului nostru în spațiul literaturii ruse de Andrei Belîi şi Boris Pilniak, nu au nici un fel de trăsături comune, dar că romanul modern a apărut în consecința evoluției lente a vechiului roman.

Cercetarea lui Tomaşevski are în vedere şi dezmembrarea genurilor, tratată prin câteva exemple. Din dezmembrarea poemului descriptiv epic din secolul XVIII a apărut în secolul XIX poemul liric, romantic. Comedia secolului XVIII a condus, prin "comedia lacrimogenă", la drama actuală. Acelaşi

[136] Boris Tomaşevski – **Teoria literaturii. Poetica**, "Univers", 1973, pag. 287.

cercetător observă şi faptul că în procesul de schimbare a genurilor există o permanentă eliminare a genurilor înalte de către cele inferioare. Observaţia a mai făcut-o şi Victor Şklovski, pentru care formele de artă noi sunt "pur şi simplu canonizarea unor genuri inferioare (subliterare)". Într-o atare viziune, romanele lui Dostoievski derivă din modelul romanului popular de senzaţie, poezia lirică a lui Puşkin îşi are originea în poezia de album, poezia lui Maiakovski se trage din poezia revistelor umoristice. Caracteristic pentru procesul canonizării genurilor inferioare e faptul că procedeele utilizate până acum doar pentru crearea de efecte comice capătă o funcţie nouă, serioasă. La Lawrence Sterne, dezvăluirea construcţiei subiectului era un procedeu comic, la "textualiştii" de azi – ca să dăm şi un exemplu de actualitate – procedeul poate dobândi o valoare gravă.

9. DIFICULTATEA ACTUALĂA CONSTITUIRII UNEI TEORII UNITARE A GENURILOR. Din datele aduse în discuţie până aici reiese că, de la Renaştere şi romantism încoace, se admite existenţa în câmpul literaturii a trei genuri fundamentale: **epic**, **liric** şi **dramatic**. Această concepţie tripartită poate fi însă pusă sub semnul întrebării chiar din interior de existenţa unor specii mai dificil de clasificat. E greu, de exemplu, de spus cărui gen aparţin poezia didactică sau poezia de idei (**gedenkenlyrik**), satira şi fabula. Unii cercetători ai genurilor au inclus poezia didactică în categoria epicului, sau au considerat-o ca ilustrând un al patrulea gen distinct.

Evoluţia şi dezvoltarea speciilor care cultivă ficţiunea (romanul şi nuvela) a creat, începând cu secolul XVIII, noi probleme în efortul de sistematizare a genurilor. Pentru francezi şi englezi, unde vechea idee de poezie e încă puternică (şi pentru care epicul e un aspect al poeziei) încadrarea romanului şi a nuvelei în genul epic e şi acum greu de acceptat. Pentru ei, cele două specii alcătuiesc proza, în timp ce celelalte, speciile tradiţionale, alcătuiesc poezia. Clasificarea literaturii pe genuri nu apare în manualele şcolare franceze. Aici importantă e opoziţia poezie-proză. Dar în cadrul prozei sunt incluse, pe lângă proza artistică, texte care nu aparţin propriu-zis literaturii: proza istorică, didactică (lucrări ştiinţifice, descrieri de călătorii, critica, publicistica), oratorică, epistolară etc.

Există, cum am văzut mai înainte, şi viziuni care gândesc domeniul literaturii din perspectiva a mai multor genuri decât cele trei. Există opinia potrivit căreia romanul n-ar fi o specie epică, ci un gen distinct, sintetic. Se vorbeşte şi despre unele genuri hibride: lirico-epic (cuprinzând romanul în versuri, balada, fabula) sau despre genul istorico-artistic, în care ar intra speciile neartistice: jurnalul, reportajul etc.

Faptul că o teorie unitară şi consecventă a genurilor nu a fost instituită nici pănă astăzi se explică prin mai multe cauze. Prima dintre ele e de căutat în perioadele literare în care problema

genurilor era privită normativ şi prohibitiv: în clasicismul antic şi în neoclasicism. Tocmai aceste perioade ar fi trebuit să propună definiţii şi clasificări riguroase ale genurilor şi speciilor, dar faptul acesta nu s-a întâmplat. Am văzut că Platon şi Aristotel erau preocupaţi în primul rând nu de genuri, ci de modurile situării în discurs.

În al doilea rând, însăşi evoluţia literaturii de la romantism încoace face astăzi sistematizarea imposibilă. În literatura contemporană, poezia lirică pare să-şi fi pierdut speciile caracteristice. Nu mai putem astăzi vorbi despre elegie, odă, imn, meditaţie, pentru că în foarte multe texte trăsăturile acestor specii se amestecă. Poezia epică (romanul în versuri, balada, satira) e pe cale de dispariţie. Epicul în proză pare, şi el, un domeniu al absenţei speciilor. De cele mai multe ori noţiuni precum “roman” şi “nuvelă” descriu dimensiunile unor texte, nu specificul lor ieşit din utilizarea unor procedee distincte. În loc de nuvelă, schiţă, povestire, astăzi se vorbeşte tot mai mult despre “proza scurtă”, adică despre un text de mai mici dimensiuni care nu mai respectă regulile unor specii date şi are drept principală trăsătură întinderea redusă. Fenomenul e vizibil şi în teatru, unde textul dramatic e însoţit de precizări care nu mai trimit la ideea de specie: “piesă roză” (Anouilh), “melofarsă” (Mrozek) etc. Dincolo de toate acestea, trebuie să recunoaştem că triumful principiului originalităţii face că aproape orice operă remarcabilă a lumii moderne să devină un “antiroman”, o “antidramă”, o “antipoezie”, un produs (de multe ori declarat non-artistic) ce refuză din start orice condiţionare canonică.

Astăzi, apartenenţa unei opere literare contemporane la o specie sau chiar la un gen literar e tot mai dificil de stabilit. Noţiunile de “liric”, “epic”, “dramatic”” par utile pentru operele literare deja istoricizate, dar nu şi pentru literatura care se scrie sub ochii noştri, al cărei caracter scriptural e tot mai accentuat. Procedee aparţinând altădată unor genuri şi specii distincte pot fi astăzi întâlnite oriunde, în proză, în poezie şi în teatru. Există şi critici şi teoreticieni care cred că literatura de astăzi a depăşit posibilitatea distribuirii ei în genuri. În volumul **Cartea care va veni** (1959), anterior apariţiei mişcării telqueliste (care va ajunge la elaborarea unei teorii a textului ca non-gen sau ca gen unic), Maurice Blanchot afirmă cu toată convingerea:”Singurul lucru care are importanţă este cartea, cartea aşa cum ni se înfăţişează ea, departe de genuri, refuzând să se încadreze în rubricile proză, poezie, roman, document, dezminţind puterea acestora de a-i fixa locul şi de a-i determina forma. O carte nu mai aparţine unui gen, ci doar literaturii, ca şi cum ea ar deţine dintr-un început, în generalitatea lor, toate secretele şi formulele care, numai ele singure, conferă celor scrise realitatea unei cărţi”[137].

[137] Ap. Tzvetan Todorov – *op. cit.*, pag. 24.

Cap. X

Ceea ce par să uite în momentul de față unii cercetători, care discută literatura contemporană în funcție de genurile tradiționale, e faptul că aceste genuri au fost, la origine, nişte forme ale sincretismului. Poezia epică şi poezia lirică se recitau sau se cântau însoțite de instrumente muzicale, în fața unui auditoriu. Singurul gen sincretic şi astăzi este cel dramatic, orice text dramatic fiind un spectacol potențial de sunet, lumină, culoare, mişcare. Dar genul dramatic este un gen al reprezentării şi el îşi are caracteristicile sale specifice. Nimeni nu scrie piese de teatru pentru a fi citite, ci pentru a fi reprezentate, vizionate. În schimb, proza şi poezia sunt scrise pentru lectură. Această importantă diferență ar trebui luată mult mai în serios. Nu trebuie să uităm că până la începutul secolului XVIII, când conceptul de Poezie este înlocuit de cel de Literatură, opoziția poezie-proză apropape că nici nu exista (proza nefiind încă luată în considerare ca o formă artistică). În schimb, opoziția dintre dramatic, epic şi speciile ce vor fi reunite ulterior în categoria liricului, era puternică, deşi atât liricul, cât şi epicul şi dramaticul, erau domenii de manifestare exclusivă a versului. Opoziția poezie-proză se accentuează în secolul XIX, odată cu apariția romanului realist şi a poeziei simboliste, şi ea rămâne pentru noi fundamentală şi astăzi. Caracterul liric sau epic al unei poezii sau al unei bucăți de proză sunt pentru noi mai puțin importante decât faptul că avem în față o poezie sau o proză. Dacă exceptăm din discuție teatrul – care a fost şi rămâne o artă a reprezentării, problema genurilor este pentru cititorul modern o problemă anacronică. Şi chiar şi atunci când cititorul a încadrat imediat textul pe care-l are în față în domeniul poeziei sau al prozei, lucrurile pot să rămână în continuare complicate, confuze. Cazul poeziei scrise în vers clasic şi al celei scrise în vers alb sunt elocvente în acest sens. Între Grigore Alexandrescu şi Dimitrie Stelaru sau Nichita Stănescu pare a exista o prăpastie insurmontabilă. Între poezia populară în versuri şi cea cultă în versuri de asemenea. Sunt cel puțin două elemente, esențiale pentru fizionomia textului poetic, insuficient avute în vedere în explicarea evoluției poeziei: versul şi pagina. Prea adesea se uită că funcția primordială a versului e una mnemotehnică şi orală. Sau că pagina înseamnă suprafață, spațiu, plan, un loc în care se scrie. Spațiul fizic în care se naşte şi trăieşte poezia (care poate să fie mental – în poezia orală, sau material – în poezia scrisă) are o enormă importanță. Sensul textului, posibilitatea descifrării lui, structura şi forma unei creații poetice sunt legate direct de acest spațiu.

Dar aceasta e deja, o altă chestiune, care depăşeşte stricta discuție despre genuri şi implică mai întâi o analiză, prin diferențiere, a conceptelor de “literatură tradițională” şi “literatură modernă”. Posibilitatae existenței unor modele semantice şi retorice fundamentale, apte să explice evoluția

istorică a tuturor formelor literare e, şi ea, de luat în considerare[138].

10. GENUL CA ARHITEXT. Nu ne mai rămâne decât să vedem în cele din urmă care sunt astăzi limitele şi şansele unei teorii a genurilor, în ideea că aşa ceva ar fi, totuşi, cu putinţă, în ciuda tuturor rezervelor formulate anterior. Trebuie să aducem în încheiere în discuţie un studiu esenţial al lui Gérard Genette, intitulat **Introducere în arhitext**, din 1979, în care sunt examinate metamorfozele teoriei genurilor, începând cu Platon şi Aristotel şi terminând cu punctele de vedere formulate în ultimele decenii ale secolului nostru de Käte Hamburger (**Logica genurilor literare**, 1957), Northrop Frye (**Anatomia criticii**, 1957), Tzvetan Todorov (**Genurile discursului**, 1978) şi Klaus Hempfer (**Teoria genurilor**, 1973). Ideea esenţială pe care îşi construieşte Genette partea a doua a studiului său (după ce a trecut în revistă toate momentele "fierbinţi" ale problemei genurilor) e aceea a unei continue confuzii teoretice între moduri şi genuri care mai ales acum – în stadiul de superioară dezvoltare pe care l-a atins poetica – ar trebui să fie depăşită, clarificată. Cercetătorul francez constată că atît Platon cât şi Aristotel au în vedere în textele lor în primul rând problema **modurilor de enunţare** şi abia în al doilea rând problema genurilor propriu-zise. Modurile sunt nişte constante formale ale discursului (naraţiune pură; naraţiune şi reprezentare – formă mixtă; reprezentare), genurile se definesc printr-o specificare de conţinut (personajele din tragedie sunt oameni superiori, personajele din epopee sunt eroice etc.). Romanticii şi postromanticii lasă în planul secund al interesului modurile de enunţare şi privilegiază dimensiunea tematică şi ontologică a genurilor. Ei vorbesc despre o **vârstă** lirică, despre o **lume** epică, despre un **mediu** dramatic sau despre nişte atitudini fundamentale ale fiinţei umane. Genurile sunt nişte categorii estetice (tematice), modurile sunt nişte categorii lingvistice (pragmatice). Or, abuzul teoriilor născute în succesiunea triadei instituite de Abatele Batteux constă în transformarea liricului, epicului şi dramaticului în nişte **arhigenuri**, definite tematic şi nu modal, cum e normal. Pentru că dacă cele trei categorii generice sunt nişte "forme naturale" (cum afirma de pildă, Goethe) ele sunt nişte forme naturale ale enunţării, ale situării în discurs. Spre deosebire de genuri (romanul, comedia etc.) şi specii (romanul cavaleresc, romanul picaresc etc.; comedia de caractere; farsa, vodevilurile etc.) din punct de vedere al conţinutului lor, arhigenurile (epicul aici, pe linia exemplelor date) au cel mult un mai mare grad de generalitate, o mai mare extindere culturală. Dacă însă vom defini epicul ca un ansamblu al formelor **narative**, atunci ne vom reîntoarce automat la un

[138] Cf. Gheorghe Crăciun – **Patru puncte cardinale** (despre "proză", "vers", "discurs" şi "text"), în revista "Echinox", nr. 3-4, 1990.

criteriu modal şi nu conţinutistic. Gérard Genette crede, totuşi, dincolo de aceste clarificări, că genurile au o bază naturală, transistorică de articulare, de căutat în "structurile antropologice ale imaginarului'" despre care vorbeşte Gilbert Durand sau în "dispoziţiile mentale" pe care le teoretizează André Jolles atunci când susţine că cele trei mari genuri s-au născut din dezvoltarea a nouă genuri elementare (legenda, povestea, mitul, ghicitoarea, zicătoarea, anecdota, basmul, gluma, fapta memorabilă). Însă această operaţie de determinare a unor constante antropologice fundamentale, prezente în structura genurilor, rămâne de făcut până la capăt. Unele constante se cunosc (Genette enumeră eroicul, sentimentalul şi comicul), altele ar urma să fie descoperite. În ce priveşte problema unor posibile categorii generice care să ordoneze astăzi spaţiul concret al literaturii, poeticianul francez consideră că ar trebui să renunţăm la vechea schemă de includeri univoce şi ierarhizate (care repartizează operele în specii, speciile în genuri, genurile în "arhigenuri") şi să avem în vedere un sistem tabular, în care categoria genului să nu mai includă categoria modului de enunţare, ci să se lase "traversată" de ea, locuită, dar nu ocupată. Genurile (sau categoriile tematice, cum mai spune Genette) şi modurile sunt independente şi ele caracterizează fiecare în parte tipuri anume de opere. Clasificarea operelor ar trebui să fie rezultatul intersectării acestor categorii.

O astfel de clasificare se pare că a avut în vedere Klaus Hempfer (ultimul specialist în teoria genurilor pe care îl analizează Genette în **Introducere în arhitext**). Autorul german construieşte un sistem de clasificare bazat pe modurile de a scrie (situaţiile de enunţare), tipurile de enunţare, genuri şi sub-genuri. Modurile de a scrie sunt exact acelea cunoscute de la Platon (narativ, dramatic, mixt). Tipurile specifică modurile: modul narativ poate fi concretizat în naraţiune la persoana I (**homodiegetică**) sau persoana a III-a (**heterodiegetică**). Genurile sunt realizări concrete istorice (roman, nuvelă, epopee etc.) iar sub-genurile sunt specii (roman picaresc, roman sentimental etc.). Trecem aici peste obiecţiile pe care le ridică Genette acestui sistem prea piramidal, pentru a reţine faptul că el impune ca esenţială categoria modului, transistorică prin definiţie, şi introduce în discuţie categoria tipului (ipostaza discretă a modului).

Ceea ce-i lipseşte acestui model e o dimensiune pe care Genette o consideră fundamentală, cea **formală** (identificată încă de Aristotel în "mijloacele felurite" ale imitaţiei) care implică distincţia versuri – proză, vers clasic – vers alb etc. De aceea, modelul propriu la care se gândeşte autorul **Introducerii în arhitext** e unul organizat de trei constante: tematice, modale şi formale, toate transistorice şi putând să stabilească inclusiv existenţa unor genuri virtuale. Evident, ar fi vorba de un model combinatoriu care ar situa genurile într-un punct de triplă

intersecție. Din păcate, acest model e doar o idee, nu un proiect pe care Genette să-şi propună să-l realizeze. Terenul teoriei genurilor e un teren minat în care nu te poți aventura fără mari riscuri. Genul rămâne însă o realitate implacabilă a literaturii. Genul e pentru text (opera literară) un **arhitext**. Orice operă e implicată intr-o relație de **arhitextualitate**, chiar şi atunci când neagă explicit categoria genului. Amestecul genurilor, disprețul față de genuri, conduc – consideră Genette – la apariția unui gen nou, care sfârşeşte prin a deveni un gen între altele. De aceea, prin importanța capitală pe care o are, prin conexiunile pe care ea le stabileşte cu toate categoriile esențiale ale literaturii, arhitextualitatea devine obiectul de studiu aproape exclusiv al poeticii. E chiar concluzia cu care se încheie studiul lui Genette.

Cap. XI

X. MODUL DE EXISTENȚĂ ŞI CONSTRUCȚIA OPEREI LITERARE

1. OBSERVAȚII PRELIMINARE. Simplă în aparență, problema modului de existență a operei literare se dovedeşte, la o privire atentă, nu doar complicată, ci şi greu de redus la nişte certitudini cu valoare de adevăr. Situația aceasta se datorează, pe de o parte faptului că opera de artă în general permite o mulțime de modalități de abordare: psihologică, filosofică, estetică, antropologică, sociologică etc., toate interesante şi toate unilateralizatoare. Pe de altă parte, în orice încercare de aprofundare a existenței textului literar, sunt posibile multe confuzii. Opera poate fi identificată cu cel care o produce, cu cel care o interpretează sau cu cel care o receptează. Or, este clar că opera literară e altceva decât cartea care o difuzează, sau decât autorul şi cititorul ei. Opera se concretizează într-o desfăşurare verbală, dar ea "trăieşte" doar prin realizări mentale şi emotive. Ea este semnată de numele unui autor, e rezultatul unei experiențe personale, dar experiența aceasta poate să nu aibă nici o legătură cu eul real al celui care scrie. Pe de altă parte, cititorul descoperă natura operei prin actul de lectură, care este un mijloc de a ajunge la obiect, nu obiectul însuşi. Nici criticul literar nu poate spune că el determină prin interpretarea sa esența operei, el cel mult atinge una din laturile acestei esențe, prin definiție complexă, plurivalentă. Opera literară pare o construcție intrinsecă, suficientă sieşi, dar ea nu se poate manifesta decât prin relații extrinseci, singurele care-i dau ființă. O carte închisă, necitită nu este încă o operă. O grupare de versuri dispuse într-o pagină nu devine poezie decât prin transformarea sa într-un fapt psihic. Lucrurile nu sunt totuşi foarte clare şi chiar şi în privința aceasta, a falselor echivalențe (opera este lectura ei, opera este interpretarea care i se acordă etc.) nu se poate ajunge la concluzii irefutabile.

2. OPERA LITERARĂCA ARTEFACT. Una dintre cele mai vechi şi mai răspândite concepții este aceea care consideră opera literară un obiect estetic (**un artefact**), având aceeaşi natură ca un tablou, un desen sau o sculptură. Asta ar însemna că opera literară se confundă cu scrisul şi suportul acestuia, fie că este vorba de o tăbliță de argilă, de o foaie de papirus, de un pergament sau de o pagină de carte imprimată prin metode tipografice. Eroarea unei astfel de viziuni se vede imediat, dacă ne gândim la literatura orală, care n-a fost niciodată înregistrată în scris şi totuşi îşi are o existență a sa, de sine stătătoare. Deci nu putem echivala opera literară cu o metodă de înregistrare sau notare. Distrugerea unui manuscris sau a exemplarelor unei cărți

nu înseamnă şi distrugerea operei. Ea poate să rămână în memorie şi să fie din nou reînregistrată într-o formă sau alta. În sprijinul afirmaţiei că opera literară este altceva decât scrisul imprimat pe hârtie, vin şi următoarele afirmaţii aparţinând lui Wellek şi Warren: "Pagina tipărită conţine numeroase elemente străine poemului (poem = operă literară n.m.): corpul de literă, caracterele folosite (romane, italice), formatul paginii şi mulţi alţi factori. Dacă am lua în serios părerea că poemul este un artefact, ar trebui să ajungem la concluzia că fiecare exemplar în parte, sau cel puţin fiecare ediţie tipărită, reprezintă o altă operă literară. N-am avea nici un motiv a priori de a considera că exemplarele aparţinând unor ediţii diferite ar fi exemplare ale uneia şi aceleiaşi opere. În afară de aceasta, noi, cititorii, nu socotim toate ediţiile unui poem drept corecte. Faptul că suntem în stare să corectăm toate greşelile de tipar, chiar într-un text pe care nu l-am citit înainte, sau, în unele cazuri rare, să restabilim adevăratul înţeles al textului, demonstrează că în ochii noştri nu rândurile tipărite reprezintă adevăratul poem"[139].

Ar fi, pe de altă parte, exagerat să credem că modul material de existenţă şi transmitere a unei opere literare n-are nici o importanţă pentru percepţia ei de către cititor şi mai ales pentru semnificaţia ei. Forma grafică a constituit de mai multe ori, şi constituie şi astăzi, o parte integrantă a operei. În poezia chineză ideogramele cu aspect pictural reprezintă o componentă a sensului poemului. Poezia barocă şi manieristă (gongorismul în Spania şi concettismul în Italia) s-au folosit din plin de efectele grafice ale literelor. Mallarmé a explorat posibilităţile caracterelor grafice şi ale spaţiului paginii. Apollinaire este considerat inventatorul caligramei, care îmbină sensul poetic cu desenul rezultat din dispunerea literelor sub forma unei figuri. Pe urmele lui Mallarmé, poeţi precum americanii E.E. Cummings şi Charles Olson obţin efecte de sens din dispunerea poemului în cadrul paginii. Punctul maxim de interes al apropierii dintre natura poeziei şi mijloacele ei concrete de manifestare e atins de poezia letristă şi de poezia concretă.

Cât despre proză, e cât se poate de evident că, ori de câte ori autorii introduc în paginile lor desene, hărţi, pagini albe, alte semne decât cele alfabetice, caractere diferite de literă, acestea fac parte integrală din text. Pe lângă toate acestea, unele elemente implacabile ale înregistrării textelor, şi care nouă ni se par naturale (sfârşitul versurilor, gruparea în strofe, împărţirea în paragrafe şi fragmente), sunt de fapt, nişte procedee de sens, care intră în componenţa operelor şi participă la crearea unui ritm şi a unei arhitecturi specifice. Nu se poate spune că mesajul unei opere literare nu este influenţat de forma în care el este transmis. Multă vreme literatura s-a manifestat doar ca o artă vocal-auditivă, punând accent pe elementele din sfera oralităţii.

---

[139] Wellek şi Warren – "**Teoria literaturii**" E.P.L.U, Bucureşti 1967, pag. 191.

Odată cu ieşirea literaturii din spaţiul oralităţii, scrisul nu înseamnă doar un alt mod de existenţă a operei, ci şi alte posibilităţi în a o structura. Odată cu apariţia tiparului, literatura începe să fie scrisă atât pentru ureche, cât şi pentru ochi. Dar mai ales pentru ochi, fapt demonstrat, în cazul poeziei, de apariţia versului alb şi a versului spaţial. Literatura nu este un artefact, însă modul ei material de existenţă îşi are o importanţă deloc minoră.

3. OPERA LITERARĂCA LECTURĂCU VOCE TARE. Complementară concepţiei care echivalează opera literară cu mijloacele ei de înregistrare şi de transmitere e opinia că esenţa operei literare se manifestă în succesiunea sunetelor pronunţate de cel care recită sau citeşte textul. E evident că orice lectură cu voce tare sau orice recitare a unui poem nu reprezintă decât o redare a textului respectiv, nu textul însuşi. Apoi, să nu uităm că există o enormă cantitate de literatură scrisă, care nu e niciodată citită cu voce tare.

Lectura cu voce tare a unui text e însă întotdeauna mai mult decât textul: lectura sau recitarea conţin elemente străine textului, particularităţi de pronunţie, intonaţie, tempo, accentuare, viteză, care pot să fie corecte (în acord cu sensul textului) sau greşite, ceea ce într-adevăr poate modifica sensul iniţial. Orice lectură orală implică şi o interpretare a sensurilor operei. Sunt posibile şi lecturi cu sensuri contrare, sau lecturi inadecvate. O lectură solemnă a unei poezii vesele sau o lectură ironică a unei poezii grave pot distruge sau discredita sensul adevărat al textului.

Esenţa unei poezii nu poate fi confundată cu sunetele din care ea este alcătuită, dar asta nu înseamnă să scăpăm din vedere faptul că cea mai mare parte a poeziei versificate e scrisă pentru ureche, nu pentru văz. Aspectul sonor e un factor esenţial al structurii unei poezii versificate. Metrul, ritmul, rima, asonanţele şi aliteraţiile sunt mijloace poetice de factură sonoră care contribuie la precizarea sensului poeziei. Legătura dintre elementul acustic şi cel semantic devine extrem de strânsă în poezia simbolistă care urmăreşte să se transforme într-un fel de" muzică de cuvinte" şi care acţionează asupra cititorului ca o suită de acorduri melodice cu valoare de incantaţie. Dar simpla sesizare auditivă a acestei muzici nu înseamnă şi percepţia integrală a fiinţei textului poetic. Sensul textului e la fel de important, chiar dacă sensul acesta nu mai este unul raţional, logic. Paul Valéry, un succesor direct al poeţilor simbolişti, susţine că "valoarea unui poem constă în indisolubilitatea dintre sunet şi sens " şi că rolul poetului e "să nu dea senzaţia unităţii intime dintre vorbire şi spirit"[140].

---

[140] Paul Valéry – **Poezie şi gândire abstractă**, în "Poezii. Dialoguri Poetică şi Estetică", Ed. "Univers", 1989, p. 592 şi 593.

4. OPERA LITERARĂ ŞI TRĂIRILE CITITORULUI. Deşi acceptată în principiu, ideea existenţei obiective a operei de artă pare imposibil de demonstrat în cazul teoreticienilor care-şi întemeiază demersurile pe estetica sau psihologia receptării. Promovând o negaţie implicită a caracterului intrinsec al operei, aceştia susţin că singure trăirile provocate în cititor de contactul cu textul pot avea o valoare de adevăr. I.A.Richards, de pildă, care defineşte poemul (textul literar) drept "o clasă de trăiri ale cititorului, asemănătoare până la un punct cu trăirile autorului"[141] consideră că "o reprezentare schematică a evenimentelor care au loc în cursul lecturii unui poem"[142] are mai multe şanse de reuşită decât încercarea de a stabili structura obiectivă a poemului. Pentru I.A.Richards lectura înseamnă o reacţie a subiectului cititor concretizată în şase tipuri aparte de evenimente: senzaţia vizuală a cuvintelor tipărite; imagini asociate intim cu aceste semne; imagini relativ libere; referinţe ("gânduri") la diferite obiecte; emoţii; atitudini afectiv voliţionale, din care rezultă în final configuraţia de ansamblu a operei. În acest fel, existenţa unei opere literare s-ar confunda cu procesul mental şi sensibil declanşat în noi atunci când citim sau ascultăm un text. Dar asta ar însemna să acceptăm că o operă nu poate avea niciodată o identitate a sa. Este adevărat că ea nu poate fi cunoscută decât prin trăiri individuale, ea este însă altceva decât aceste trăiri, care sunt variabile de la individ la individ (şi determinate de temperamentul, personalitatea, cultura, prejudecăţile, idealurile acestuia). Apoi, să nu uităm că mai multe lecturi ale aceluiaşi text pot avea în cazul aceluiaşi autor efecte diferite. Faptul cel mai simptomatic într-o atare interpretare este acela că obiectul discuţiei e mutat din câmpul literaturii în câmpul psihologiei, deci într-un spaţiu exterior obiectului nostru specific de studiu.

La nivelul acesta al posibilei identificări a operei cu trăirile cititorului, mai îndreptăţită, în sensul obiectivităţii, este perspectiva sociologică, aşa cum o practică unii critici şi teoreticieni reuniţi în şcoala critică de la Konstanz, Hans Robert Jauss şi Wolfgang Iser. Cel din urmă încearcă să edifice o ştiinţă a literaturii în care cititorul devine factorul sine qua non. Cititorul este acela care prin actul său de lectură îi acordă textului realitate, sens : "semnificaţia, în aparenţă atât de independentă faţă de orice actualizare a textului, nu este poate altceva decât o realizare specifică a textului, care apoi este însă identificată cu textul în general"[143]. Semnificaţia unui text se naşte, prin urmare, în cursul actului de lectură, "imaginaţia" celui care citeşte fiind un loc geometric al intenţiilor textului. Dar asta nu înseamnă că textul (opera) îşi consumă în actul de

---

[141] Citat Ap. Wellek şi Warren – "**Teoria literaturii**", p. 197

[142] I. A. Richards – "**Principii ale criticii literare**", Ed. "Univers", 1974, p. 123

[143] W. Iser, citat de Norbert Groeben, în **Psihologia literaturii**, Ed. "Univers", 1978, p. 209

lectură toată substanța, toate potențialitățile. "Ceea ce se află formulat nu trebuie să epuizeze intențiile textului"[144], spune acelaşi teoretician german. Pe de altă parte, actul de lectură trebuie înțeles ca o activitate dublu articulată ce presupune atât trăirea operei cât şi înțelegerea (explicarea) acestei trăiri. Receptarea şi interpretarea unui text sunt fenomene diferite, chiar dacă ambele se realizează prin lectură, primul asigurând concretizarea textului, iar cel de-al doilea structurarea lui. Atunci când A.I.Richards identifică opera cu trăirile cititorului, el nu face altceva decât să recunoască funcția concretizatoare a actului de lectură, lăsând deoparte funcția interpretativă pe care, în orice situație, opera o acceptă, dar nu o impune. Dimensiunea hermeneutică a lecturii se află întotdeauna dincolo de psihicul cititorului, într-o metodă.

5. OPERA LITERARĂŞI EXPERIENȚA AUTORULUI. Nescutită de eroare şi la fel de predispusă spre pierderea domeniului specific de investigație (opera literară) este şi teoria care situează existența operei în psihologia sau în experiența autorului, în existența lui din perioada când a scris opera. Prin "experiența autorului" se pot înțelege două lucruri diferite: pe de o parte experiența conştientă, care se reduce la elementele pe care autorul le-a introdus cu intenție în opera sa, şi, pe de altă parte, experiența totală, care cuprinde atât elemente conştiente, cât şi elemente inconştiente, provenite din întreaga viață a autorului, depăşind intențiile lui la un moment dat.

Părerea că opera literară se confundă cu intențiile autorului a mai fost luată în discuție şi cu ocazia observațiilor în legătură cu rolul istoriei literare şi principiile de lucru ale istoricului literar. Problema e simplă: pentru majoritatea operelor literare nu avem la dispoziție, în afară de textul finit, date care să ne ajute la reconstituirea intențiilor autorului. Pe de altă parte, chiar şi atunci când ne aflăm în posesia unor documente care explicitează intențiile unui scriitor în legătură cu o anumită operă, trebuie să avem în vedere că aceste intenții ne sunt prezentate într-o formă rațională, reductivă, care discreditează complexitatea operei. Intențiile unui autor se pot situa fie dincolo, fie dincoace de conținutul operei, în funcție de talentul său şi de realizarea estetică efectivă a acestei opere. Apoi, intențiile celui care scrie nu pot ține seama de factorii inconştienți incontestabili, care participă la constituirea substanței textului. De multe ori, afirmațiile autorilor în legătură cu operele lor pot să fie absolut nepotrivite. În "**Teoria literaturii**", Wellek şi Warren prezintă câteva exemple edificatoare în acest sens: mentalitatea barocă se constituie într-o mişcare estetică mult mai puternică şi mai originală decât au crezut artiştii baroci şi criticii lor. Zola, care a elaborat o întreagă teorie ştiințifică despre romanul experimental, al cărui

[144] I. A. Richards – *op. cit.*, p. 209

reprezentant se considera, a scris în realitate romane melodramatice şi simbolice. Gogol se considera un reformator social al Rusiei, dar în realitate a scris romane şi povestiri cu caracter fantastic şi grotesc.

Cât despre părerea care echivalează opera literară cu experienţa totală, conştientă şi inconştientă a autorului, e de observat că această experienţă nu-i este accesibilă cititorului în nici un fel, ea nu poate fi reconstituită. Această opinie uită şi faptul că, datorită caracterului social al limbii, orice operă aduce cu sine nu doar o experienţă individuală, ci şi una colectivă.

Au existat şi încercări de împăcare a celor două puncte de vedere care echivalează opera fie cu trăirea cititorului, fie cu experienţa autorului. Într-un studiu de amploare, intitulat "**Teoria expresiei poetice**", Carlos Bousońo consideră că cititorul este un coautor al textului, adică acea instanţă exterioară care organizează discursul poetic. Iată ce afirmă cercetătorul spaniol: "poetul scrie astfel încât cititorul să poată acorda consimţământul său, fără de care poemul nu există, devenind astfel posibilă, apoi, pentru acelaşi cititor, în urma legitimităţii acordate, imediata recepţie a poemului înlăuntrul spiritului său"[145]. Dezvoltând în continuare datele acestei relaţii, Bousońo ajunge să-l situeze pe cititor în chiar conştiinţa celui care scrie, acest "cititor intern" fiind de fapt, şi primul receptor al textului său.

6. ALTE PUNCTE DE VEDERE. Există şi o altă viziune, care defineşte opera literară în funcţie de istoria receptării ei. Din acest punct de vedere, s-a spus că opera literară reprezintă totalitatea interpretărilor existente şi posibile, generate de existenţa ei. Asta înseamnă însă să admitem, din nou, că opera nu există decât în mintea şi sensibilitatea cititorilor într-o infinitate de versiuni. S-a mai spus şi că opera literară constă sau rezultă din media interpretărilor emise asupra ei. Opera este deci, numitorul comun al unei infinităţi de experienţe de lectură. Dar, în felul acesta, ea e redusă la trăsăturile sale cele mai generale, mai banale şi mai lipsite de valoare. Sensul operei e sărăcit într-un mod inadmisibil.

Concluzia tuturor punctelor de vedere examinate până acum e evidentă. Nu putem pune semnul egalităţii nici între operă şi suportul său material (cartea, scrisul), nici între operă şi receptorul sau emiţătorul său. Opera literară se află întotdeauna dincolo de orice experienţă creatoare şi dincoace de orice experienţă de lectură. Ea este altceva decât crede că a lăsat în ea cel care a creat-o şi mai mult decât descoperă în ea cel care o interpretează.

[145] Carlos Bousoño – "**Teoria expresiei poetice",** Ed. "Univers", 1975, p. 328

7. MODUL DE EXISTENȚĂAL OPEREI. Orice operă literară finită, publicată sau nu, dobândeşte un statut similar cu celelalte obiecte ale lumii. Deşi produs al unui autor, opera îşi părăseşte condiția dependentă în care se găseşte în cursul procesului de creație pentru a deveni un obiect artistic oferit, ca orice altă existență, percepției şi interpretării. Existența operei se revelează într-o relație şi aceasta este lectura. Tocmai faptul acesta face ca opera să fie un obiect cu o natură în acelaşi timp stabilă şi dinamică. Orice lectură configurată într-o interpretare modifică existența operei dar o şi conservă. O carte citită este şi nu mai este aceeaşi carte. Cu cât are parte de mai multe lecturi, cu atât o carte devine în mai mare măsură ea însăşi. Sensurile ei se înmulțesc, caracterul ei istoric devine simbolic, opera se dovedeşte a fi un obiect deschis, inepuizabil. Dar opera nu înseamnă doar o deschidere spre cel care citeşte, ci şi o închidere asupra propriului ei mod de a fi. Ea este o construcție, obiectivă, autosuficientă, caracterizată printr-o imanență, o formă, un mod de organizare care îi sunt specifice.

În ce priveşte lectura operei, atunci când accentul se pune exclusiv asupra relației operă-cititor, pot fi aduse în discuție o mulțime de modalități (se vorbeşte despre o lectură creatoare, despre o lectură de identificare, despre o lectură hermeneutică etc.) asupra cărora nu ne vom opri în continuare. Dacă avem în vedere numai opera ca atare, toată problema e aceea de a şti în ce măsură statutul ei obiectiv, de entitate obiectivă, poate fi determinat, explicat. Teoreticianul german Norbert Groeben îşi pune această problemă într-o cercetare intitulată **Psihologia literaturii. Ştiința literaturii între hermeneutică şi empirizare** (1972), ajungând la concluzia că, date fiind aspirațiile ştiințifice ale teoriei literare actuale, e nevoie mai întâi de o clarificare a pertinenței conceptelor de **imanență** şi **obiectivitate** în spațiul literaturii. Întrebarea care se pune e aceea dacă teoria şi critica literară se află în posesia unor modele textuale şi metode interpretative obiective care să sesizeze toată complexitatea construcției unei opere literare în toată obiectivitatea ei anistorică. Poate fi o operă literară descrisă cu exactitate ştiințifică, aşa cum procedează un biolog care are în față un organism viu pe care îl supune unei complexe serii de observații? Sau chestiunea exactității în literatură este o chestiune de un alt ordin decât acela propriu ştiințelor naturii?

Pentru a ajunge în final la un răspuns, prima observație pe care trebuie să o facem deocamdată e aceea că modul de existență şi manifestare a unei opere literare, deşi obiectiv, se constituie, istoric vorbind, ca perspectivă de abordare, în diferite ipostaze caracterizate prin diferite grade de adecvare. Toate modelele privind o aşa numită existență a operei în sine sunt, în ultimă instanță, nişte modele subiective, constituite însă în paradigme cu o valoare intersubiectivă general acceptată. Nu doar operele literare, ci şi celelalte obiecte artistice, au fost

gândite de-a lungul timpului în baza unor idei generale considerate o vreme viabile, dar care mai apoi şi-au pierdut capacitatea de convingere, fiind înlocuite cu altele. Nu ne propunem în continuare o trecere riguroasă în revistă a diferitelor modele de existență a operei literare (implacabil condiționate istoric şi epistemologic) pe care le cunoaştem. Sistematizând şi generalizând foarte mult, se pare că putem astăzi vorbi despre trei categorii de modele diferite: prima categorie concepe opera ca pe o asociere obiectivă între o formă şi un conținut, cea de-a doua identifică opera cu o structură sau un sistem avându-şi propria lor imanență, în sfârşit, cea de-a treia categorie de modele, priveşte opera ca pe o strictă relație de lectură în care percepția şi interpretarea sunt acelea care produc configurația obiectului. Existența operei ar fi în acest ultim caz nu ceva perceput (ca existență interioară), ci ceva conceput (din afară, ca rezultat al unei metode).

8. FORMA ŞI CONȚINUTUL. Aşa cum arată W.Tatarkiewicz în solida sa cercetare intitulată "**Istoria celor şase noțiuni**" (1976) care examinează conceptele de" artă", "frumos", "formă", "creație", "reprezentare" şi "trăire estetică", noțiunea de **formă** dăinuie încă din epoca romană, fiind prezentă în varianta ei originară în majoritatea limbilor europene moderne. Cuvântul "formă" e un concept epistemologic esențial, cu valoare polisemantică. În spațiul teoriei artelor sau al teoriei literare el apare cu o multiplicitate de sensuri. Polisemantică este şi noțiunea de "**conținut**" însă în raport cu conținutul forma rămâne în aproape orice abordare elementul dominant. Potrivit lui Tatarkiewicz, în istoria esteticii forma poate fi echivalentă cu: a) alcătuirea părților unei opere, (unitatea ei); b) ceea ce se prezintă direct simțurilor (perceptibilitatea concretă a operei); c) limita sau conturul obiectului (învelişul operei); d) esența noțională a obiectului (starea de desăvârşire a operei, ceea ce Aristotel numea **eutelechia**); e) configurarea intelectuală a obiectului (opera ca expresie apriorică a unei forme mentale, sens impus de Kant).

Înțeleasă ca un rezultat al raporturilor dintre elementele operei, la vechii greci, forma se identifică cu ideea de frumos, realizată prin simetrie, armonie sau ordine. Toată teoria estetică a Antichității se bazează pe aceste principii, pe care le găsim formulate cu cea mai mare claritate, târziu după afirmarea lor, la începutul erei noastre, la Sfântul Augustin: "Place numai frumosul, din frumos numai formele, din forme – proporțiile, din proporții – numerele"[146]. Este o apreciere care se regăseşte şi în majoritatea observațiilor despre artă şi literatură din perioada Evului Mediu şi a Renaşterii. Dar şi mai târziu, la Kant de exemplu, care în 1790 scria: "în orice artă frumoasă momentul

[146] Citatul Ap. W. Tatarkiewicz – "**Istoria celor şase noțiuni",** Ed. "Meridiane", 1981, p. 316

esențial constă în formă şi nu în materia sentimentului"[147]. Armonia, simetria, proporția, ordinea, claritatea sunt, cum bine ştim, principii ale creației pe care le întâlnim atât în "**Poetica"** lui Aristotel, cât şi în "**Arta poetică"** a lui Boileau. Tocmai ele sunt acelea care garantează – din punctul de vedere al unei poetici normative – calitatea de operă literară a unui text oarecare. Important e faptul că ele sunt înțelese drept nişte calități interne ale textului, ceea ce apropie sensul noțiunii de formă pe care îl avem în vedere acum de conceptul de **structură** (formă neîntâmplătoare, generată dinăuntru, a operei) impus de mişcarea structuralistă a secolului nostru.

În lucrarea mai înainte amintită, Tatarkiewicz distinge între forma-sistem (prima accepție a noțiunii, prezentată mai sus) şi forma-aspect, aducând ca argument această distincție a Sfântului Bonaventura (**Maxime**, sec.XIII) : "Sensul formei e dublu, mai întâi – e un sistem închis de linii, al doilea – e aspectul exterior al lucrurilor"[148]. Forma-aspect (cel de-al doilea sens al cuvântului formă) nu e altceva decât o expresie a conținutului, aşa cum au determinat-o încă sofiştii Antichității atunci când au făcut deosebirea între sunetele cuvintelor (semnificantul, în terminologia modernă) şi conținutul lor (semnificatul). Demetrios este primul care distinge cu exactitate **ce spune** opera (conținutul) de **cum spune** ea ceea ce spune (forma). Există încă de pe acum tendința de a considera aspectul sonor realizat într-o formă armonioasă drept esența însăşi a poeziei. Pentru Cicero şi Quintilian arta cuvântului e o artă a urechii, a formei verbale. Forma-aspect e o creație specifică a poeticii şi retoricii antice, noțiunea fiind dezvoltată mai târziu de teoreticienii Renaşterii şi ai manierismului. Acest mod de a înțelege forma, ca semnificant sau ca expresie stilistică, e specific spațiului literaturii şi merită să-l examinăm în continuare mai în detaliu. Modul în care înțelege Kant realitatea formei nu ne interesează aici pentru că în viziunea filosofului german forma este o proprietate apriorică a intelectului şi nu a obiectului. Entelechia lui Aristotel e un concept filosofic, şi nu estetic sau poetic. Forma înțeleasă ca limită sau contur al obiectului priveşte în exclusivitate domeniul artelor plastice. Rămâne să ne ocupăm în continuare de forma-aspect şi să urmărim câteva puncte de vedere care explică specificul operei literare prin prevalența formei.

9. OPERA LITERARĂ CA FORMĂ. Distincția dintre conținut şi formă devine esențială în perioada elenistică. Poezia e înțeleasă prin cele două aspecte ale sale **lexis** (vorbire) şi **pragma** (lucru, substanță). Gânditorii perioadei încep să-şi pună întrebarea dacă valoarea şi esența poeziei rezidă în forma ei lingvistică sau în conținuturile conceptuale. Acum apar primii adepți declarați ai formei. Pentru Dionis din Halicarnas

[147] idem, p. 321
[148] idem, p. 325

conținutul poeziei nu poate fi evidențiat decât prin stil: "Vorbirea este cu necesitate frumoasă dacă cuprinde cuvinte frumoase, iar cuvintele frumoase sunt alcătuite din silabe şi litere frumoase… Din structura fundamentală a literelor sunt derivate diferitele feluri de vorbire în care caracterele, pasiunile, stările sufleteşti, acțiunile şi particularitățile oamenilor sunt dezvăluite în totalitatea lor"[149].

Poetica renascentistă păstrează distincția între **lexis** şi **pragma**, devenită între timp, prin retoricienii latini, dualitatea **verba** – **res**. În cuprinsul retoricii, invenția (**inventio**) şi compoziția (**compositio**), se ocupă de lucruri, adică de conținuturile poeziei, iar partea intitulată **elocutio** (elocuția) de cuvinte. În ce priveşte esența operei literare, sunt identificabile acum două orientări: una (prin Scaligero) se concentrează asupra conținutului şi reprezentării adecvate şi convingătoare a realității, cealaltă consideră fundamentală dicțiunea (alegerea cuvintelor, expresivitatea, stilul). Din conținutul poeziei derivă utilitatea ei, din armonia stilului plăcerea. Preponderența formei se accentuează în estetica manierismului, unde felul în care se exprimă poetul devine esențial. Accentul cade acum pe ingeniozitate şi subtilitatea limbajului, care, potrivit lui Tesauro, are o esență metaforică. Într-o, lucrare celebră în epocă, **Ocheanul aristotelic** (1655), Tesauro consideră stilul rezultatul conlucrării dintre substanța poeziei şi învelişul ei sonor: "Frumusețea cuvintelor ia naştere din noblețea obiectului semnificat şi din sonoritatea vocii semnificante"[150]. Dar poezia este în mod fundamental "figură", un limbaj figurat prin care se comunică armonicul, pateticul şi ingeniosul, stârnind astfel plăcerea simțurilor, a afectelor sau a inteligenței. Poezia este o formă menită să provoace impresionarea cititorului prin tulburarea habitudinilor sale lingvistice.

Odată cu critica romantică germană, cu Coleridge, simboliştii francezi, De Sanctis şi Croce apare ideea inseparabilității formei de conținut. Croce, de pildă, în **Estetica** (1902) respinge ideea unui conținut rezumabil al operei şi susține că "actul estetic este formă şi nimic altceva decât formă"[151]. De fapt, pentru Croce conținutul este deja formă, pentru că opera artistică e un eveniment pur intern, o "expresie-intuiție". În ultimă instanță, termenii formă şi conținut sunt, în estetica croceană, reversibili: "A prezenta arta drept conținut sau drept formă este doar o chestiune de terminologie, cu condiția ca întotdeauna să se admită că conținutul are o formă, iar forma conține ceva, că sentimentul este un sentiment reprezentat, iar reprezentarea o reprezentare care se simte"[152]. Trebuie însă spus că esteticianul italian e cu totul dezinteresat în teoriile sale de modul obiectiv al

---

[149] citatul Ap. W. Tatarkiewicz – **Istoria esteticii**, vol. I, Ed. "Meridiane", 1978, p. 362

[150] idem, vol. IV, p. 178

[151] Benedetto Croce – **Estetica**, Ed. "Univers", 1970, p. 89

[152] citatul Ap. R. Wellek – **Conceptele criticii**, Ed. "Univers", 1970, p.58

existenței unei opere literare. Întrucât, în viziunea sa, orice operă artistică e unică şi unitară, în cuprinsul ei nu sunt de căutat structuri şi procedee, ci sentimente şi intuiții. Croce nu este, deci, un formalist, cum se poate spune despre contemporanul său Valéry.

Pornind de la căutările formale ale lui Mallarmé, pentru care "materialul nu mai este cauza «formei», ci unul dintre efectele ei", poetul şi teoreticianul poeziei pure ajunge la această afirmație paradoxală: "conținutul nu este altceva decât o formă impură, adică o formă mixtă"[153]. Ideile, temele, gândirea sunt pentru Valéry mijloace ale poeziei, şi nu scopuri. De la procesul de inspirație (unde preexistența unui ritm poate fi mai importantă decât tema şi motivele) la efectele poemului asupra cititorului, totul e formă. Autorul "**Cimitirului marin"** afirmă fără nici o ezitare : "Personajele principale ale unui poem sunt întotdeauna catifelarea şi vigoarea versurilor"[154].

În critica de peste Ocean, în perioada dintre cele două războaie mondiale, vechiul dualism formă – conținut e reluat de reprezentanții "Noii critici", între care J. C. Ransom. Acesta deosebeşte în poezie **textura** de **structură**, prima dimensiune identificând substanța concretă a textului provenită din substanța concretă a realității, cea de-a doua dimensiune marcând atitudinea personală a poetului în raport cu lumea, activitatea sa structuratoare. Un alt critic american din aceeaşi şcoală, Yvor Winters, consideră opera literară o modalitate de a raționaliza lingvistic o experiență umană dată. Forma este o componentă morală, pentru că ea impune ordine unui material de viață informal, ea e aceea care conciliază sentimentele şi tehnica retorică. Forma e, prin urmare, elementul care pune în acord contrariile, creează "unitatea în varietate" a operei.

Problemele dimensiunilor constitutive ale textului literar, înțeles ca dualitate de elemente contrare, rețin în mod deosebit atenția teoreticienilor şi esteticienilor germani din secolul nostru. Într-un studiu intitulat "**Conținut şi formă în opera poetică"** (1957) Oskar Walzel propune înlocuirea conceptului de formă (Form) cu conceptul de formă plăsmuită (Gestalt), considerând că în felul acesta adevărul operei poate fi mai exact exprimat : "Forma operei de artă este în egală măsură elementul spiritual ce-l insuflă artistul operei sale, ca şi tot ceea ce, modelat de mâna sa, condiționează aspectul exterior al operei de artă"[155]. Ambele dimensiuni înseamnă modelare, formare a operei. Voința, cunoaşterea, simțirea alcătuiesc conținutul unei opere, dar acest conținut pentru a deveni artă, trebuie să se prezinte cititorului senzorial, şi nu conceptual. Literatura operează cu cuvinte, ca şi ştiințele, dar în literatură cuvintele sunt formă plăsmuită, sensibilă, o formă care nu poate fi decât

153 citatele Ap. *op. cit.*, p. 59 – 60
154 idem, p. 60
155 Oskar Walzel – "**Conținut şi formă în opera poetică**", Ed. "Univers", 1976, p.83

trăită şi care nu se adresează raţiunii. Forma, aşa cum o înţelege teoreticianul german, este unitatea rezultată din presiunile modelatoare ale formei interioare (elementul spiritual) asupra formei exterioare (elementul stilistic), ea este o configuraţie, o structură complexă, organică.

10. FORMALISMUL RUS**.** Punctul maxim al interesului pentru formă ca dimensiune esenţială a operei este atins în primele decenii ale secolului nostru în studiile formaliştilor ruşi. Pentru aceştia forma devine atât de cuprinzătoare, încât ea se confundă pur şi simplu cu ideea de operă literară. Literatura, literaritatea, artisticul în general rezidă în forme şi procedee. Victor Sklovski explică : "Metoda formalistă nu neagă ideologia sau conţinutul artei, ci consideră că aşa-numitul conţinut este unul din aspectele formei"[156]. În realitate, pentru formalişti ruşi, nici nu se poate vorbi în literatură despre un conţinut determinabil, pentru că linia de demarcaţie între elementele lingvistice ale unui text şi ideile exprimate prin aceste elemente e aproape imposibil de trasat. În literatură, orice conţinut e estetic prin definiţie, el este deci un conţinut "format", modificat, insolit. Ceea ce face ca o exprimare lingvistică să fie operă de artă este forma şi nu conţinutul. Prezente în literatură, iubirea, curajul, sfâşierea interioară, meditaţia asupra absolutului etc. îmbracă forme concrete, estetice, ele nu mai sunt idei. Ca şi Paul Valéry, formaliştii ruşi consideră ideile nişte mijloace pentru atingerea unui scop, mijloace integrate într-o totalitate artistică numită formă. De fapt, aici vechea opoziţie formă-conţinut e anulată. Literatura e o sumă de procedee artistice care se opune domeniului non-artisticului. A studia literatura înseamnă a determina literaritatea textelor avute în vedere, adică a identifica toate procedeele artistice care constituie aceste texte. Să reţinem însă şi faptul că forma este pentru Sklovski, Brik şi Tînianov o "deformare" intenţionată atât a vorbirii cât şi a percepţiei obişnuite. Forma este prin definiţie insolită, pentru că opera literară este prin definiţie o modalitate de insolitare a realităţii. În ce priveşte istoria literară, şi aceasta e concepută ca un război al formelor în care genurile minore le uzurpă pe cele majore pentru a fi, la rândul lor, înlocuite de alte genuri minore. Genurile se dovedesc, la o analiză atentă, colecţii de procedee specifice, unele stilistice (retorice, figurative, parodice etc.) altele ale construcţiei (fabulă, subiect, personaje etc.). Şi opera literară şi genurile literare sunt nişte forme organizate artificial, având un caracter autonom în raport cu realitatea.

După 1930 ideile formalismului rus ajung în Polonia şi Cehoslovacia intrând în relaţie cu ideile fenomenologiei lui Husserl şi cu filosofia formelor a lui Ernest Cassirer. Se deschide astfel calea proiectării unui nou model de existenţă a operei literare pe care teoreticienii grupaţi în "Cercul lingvistic

---

[156] citatul Ap. R. Wellek – *op. cit.*, p. 68

de la Praga" îl vor numi **structuralist**. Determinarea strict lingvistică şi formală a operei e astfel depăşită şi motivele, temele, personajele, ideile – factori cărora li se acordă în continuare o autonomie relativă – sunt integrate într-o viziune estetică totalizantă. Opera devine astfel o totalitate compusă din diferite straturi eterogene.

11. OPERA CA STRUCTURĂ. MODELUL LUI ROMAN INGARDEN. Unul dintre cei mai importanți beneficiari ai acumulărilor şi interferențelor amintite anterior este esteticianul polonez Roman Ingarden, autorul unor studii fundamentale ca **Despre cunoaşterea operei literare** (1937), **Opera literară şi concretizările ei** (1947), **Operă, experiență, valoare** (1966). Ca formație, Roman Ingarden este un fenomenolog de orientare husserliană şi estetica lui vizează fundamentarea unei ontologii a operei literare şi a operei de artă în general. Premisa esteticianului e aceea că opera literară e un produs intențional care există atât în actele de conştiință (ale creatorului şi receptorului) cât şi ca obiect real, concret, autonom. În ciuda acestei autonomii, Ingarden recunoaşte că opera rămâne în cursul existenței sale dependentă în mare măsură de cel care o percepe şi de modul în care ea e percepută. De aceea, opera trebuie în cele din urmă înțeleasă ca o realitate eteronomă, produsă parțial de actele de conştiință. Ea nu este nici reală (închisă în propria ei imanență materială), nici ideală (conceptuală, în sensul teoriei platoniciene a ideilor eterne), ci intențională. Prin forma ei internă de organizare, opera integrează intenții (ale creatorului) pe care lectura le actualizează, le face reale. Opera este văzută ca o structură imanentă, deschisă pe care experiența estetică a lectorului o completează cu propriile sale sensuri şi trăiri. Sistemul operei e organizat în minimum patru straturi : 1. formațiunile fonetice ale limbii; 2. semnificația cuvântului sau sensul frazei, fragmentului etc.; 3. obiectele reprezentate; 4. imaginile – "aparențele schematizate", vizuale, auditive, imaginare prin care e înfățişată lumea reprezentată. Primele două straturi au o natură pur lingvistică. Celelalte două au o natură ontologică, psihică, senzorial-intelectivă.

Stratul lumii reprezentate corespunde în mare la Ingarden categoriei tradiționale a conținutului. Trebuie spus imediat că "lumea reprezentată" nu este aici realitatea exterioară ca referent. E lumea reală a operei, o lume fictivă, deşi având aparența lumii concrete.

Stratul care permite accesul la universul operei este stratul al treilea. El este stratul aparențelor sensibile, al configurațiilor schematizate, al impresiilor şi al imaginilor. Stratul lumii reprezentate devine perceptibil prin intermediul lui. Însă acest al patrulea strat pare să aparțină atât operei, cât şi cititorului. Prin componenta ei fono-semantică (straturile unu şi doi), opera declanşează în conştiința cititorului impresii care depind în mare

măsură de personalitatea acestuia, de cultura lui, de puterea lui de reprezentare. Cel de-al patrulea strat se face cunoscut doar în procesul ei de concretizare, el se înscrie mai degrabă într-o psihologie a percepției decât într-o ontologie a operei. Aceasta e una dintre fisurile modelului lui Ingarden care a şi suscitat din partea specialiştilor o mulțime de obiecții. De reținut în legătură cu această organizare pe verticală a operei, şi posibilitatea ca unele creații literare să conțină şi un al cincelea strat, cel al "calităților metafizice" (sublimul, comicul, tragicul, sacrul etc.). Abia identificarea acestui strat îndreptăţeşte comentariile interesate de sensul filosofic al operelor şi el pare să fie un strat implacabil prezent în marile capodopere.

Unitatea structurală a operei se manifestă nu doar pe verticală, ci şi pe orizontală printr-o dimensiune temporală, succesivă ce presupune o dinamică compozițională, corelarea unităților constitutive, pauze, intervale, o anume ritmicitate. În desfăşurarea ei pe orizontală opera îşi dezvăluie "caracterul schematic", prezența unor locuri de indeterminare în interiorul fiecărui strat. Straturile sunt un fel de rețele cu goluri şi plinuri, informațiile, imaginile transmise de operă sunt întotdeauna incomplete. Conştiința şi sensibilitatea cititorului au rolul de a completa aceste insuficiențe, transformând indeterminarea obiectivă a operei într-o determinare subiectivă (conținutul actului de lectură). Apare astfel **obiectul estetic** care nu este altceva decât opera literară concretizată într-un act de lectură. Concretizarea este implicată în proprietățile structurale ale operei. Nu cititorul îi impune operei cum să fie, opera îi impune cititorului cum să citească. Ingarden explică foarte clar : "Concretizarea nu este un fel de travesti care împiedică accesul la opera însăşi, ci, dimpotrivă, cu ajutorul ei opera însăşi ni se înfățişează în mod intuitiv"[157].

12. SISTEMUL LIMBII ŞI SISTEMUL OPEREI. Concepția estetică a lui Ingarden s-a dezvoltat nu doar pe o bază strict fenomenologică, ci şi după modelul oferit de cercetarea lingvistică. Ferdinand de Saussure şi, în continuarea cercetărilor lui, Cercul lingvistic de la Praga, au demonstrat că limba (**langue**) este un sistem de convenții şi norme coerente, care se manifestă în actele individuale ale vorbitorilor (**parole**). Sistemul limbii există obiectiv, dar el nu poate fi observat niciodată complet şi cu exactitate. Tot ceea ce poate fi observat este actul individual al exprimării. Este exact situația care opune opera literară actului de lectură. Opera literară are un statut asemănător cu realitatea denumită prin noțiunea **langue**, în timp ce percepția ei e analogă actului de concretizare a limbii prin elementul **parole**. Wellek şi Warren fac, în legătură cu aceasta, următoarea observație: "Structura unei opere literare are caracterul unei «datorii pe care trebuie să o înțeleg». O voi

[157] Roman Ingarden – **Studii de estetică**, Ed. "Univers", 1978, p. 19

înțelege întotdeauna imperfect, dar, în ciuda acestui fapt, un anumit «sistem de determinare» rămâne”[158].

Concepția asupra limbii ca sistem de semne presupune, şi ea, evidențierea unor straturi de organizare: stratul fonematic, stratul gramatical (sintactic şi morfologic), stratul semantic. Modelul sistemului de semne al limbii poate fi transferat, păstrând această idee a triplei stratificări, în spațiul de existență al operei literare. Perspectivele structuraliste şi semiotice moderne asupra operei pot multiplica, în funcție de un teoretician sau altul, numărul de straturi în discuție. Reprezentarea imanenței operei ca o totalitate bazată pe trei dimensiuni fundamentale (fonematică, morfo-sintactică şi semantică) rămâne însă, în general constantă.

O cercetătoare italiană de azi, Maria Corti, preia de la Roman Ingarden ideea caracterului bidimensional (cu funcționare simultan verticală şi orizontală) al operei literare, dar identifică în cuprinsul ei nouă straturi diferite: tematic, simbolic, ideologic, stilistic, morfo-sintactic, lexical, fonico-timbric, ritmic şi metric. Toate aceste straturi se interrelaționează pe verticală, între ele fiind posibile următoarele tipuri de raporturi: biunivoce (**one to one**), uniplurivoce (**one to many**), pluriunivoce (**many to one**) şi pluriplurivoce (**many to many**). În ce priveşte orizontala fiecărui strat, aici se constituie formele specifice ale criticii. Critica tematistă privilegiază importanța stratului tematic, critica stilistică e interesată de fenomenele stilului etc. Important de reținut e faptul că în sistemul limbii, ca şi în sistemul operei, straturile se află într-o legătură organică, ceea ce şi explică pertinența noțiunii de structură.

În felul acesta, prin integrarea noului concept de “structură” (considerat atât de important, încât în anii ’60 – ’70 ai secolului nostru a existat o adevărată mişcare în sprijinul lui, **structuralismul**) s-a putut în sfârşit renunța la tradiționala distincție dintre formă şi conținut, care a permis, în vechea critică şi istorie literară, exagerări inadmisibile: acuza formalismului în cazul unor opere unde interesul pentru formă nu era decât semnul unei voințe de perfecțiune sau discuții asupra universului unei opere sau a personajelor sale, ca şi cum ar fi fost vorba despre lucruri şi persoane reale. Este cunoscut cazul doctrinei realismului socialist care minimalizează atât de mult forma în favoarea conținutului (mesajului), încât aceasta conduce la apariția unor scrieri teziste, propagandistice. Viziune operei ca sistem stratificat de semnificații şi corecta receptare a nivelului sintactico-semantic, permite, în schimb, o corectă înțelegere a universului operei, care nu trebuie niciodată confundat cu universul real. Wellek şi Warren observă următoarele: “Unitățile semantice, propozițiile şi sistemele de propoziții se referă la obiecte, construiesc realități imaginative, ca, de exemplu, peisaje, interioare, personaje, acțiuni sau idei.

---

[158] Wellek şi Warren – *op. cit.*, p.203

Acestea pot fi şi ele supuse unei analize care să nu le confunde cu realitatea empirică şi care să nu ignore faptul că ele există în cadrul unor structuri lingvistice. Un personaj de roman prinde viață numai din unitățile semantice, este plămădit din propozițiile pronunțate de el sau despre el. El are o structură nedeterminată în comparație cu o persoană care există biologic şi care îşi are trecutul ei coerent”[159].

13. CONCLUZII. Ce pare să rămână în cele din urmă neclarificat e modul real de existență a operei literare. Dacă opera nu se află nici în experiența autorului, nici în psihologia autorului, nici în paginile care o înregistrează, întrebarea legitimă care se poate pune este unde se află ea cu adevărat ? In ultimă instanță, putem spune că opera se află în paginile care o înregistrează şi o conservă, dar nu se poate confunda cu acestea. Trebuie să acceptăm că orice operă literară începe să trăiască abia odată cu lectura care permite cunoaşterea substanței sale, dar că ea nu se poate identifica cu această lectură, care este întotdeauna un act particular. Opera este o virtualitate, la care nimeni nu poate pretinde că are un acces deplin, deşi existența ei obiectivă nu poate fi negată. Nu se pot accepta teorii de genul celor care compară existența operei cu lumea ideilor externe platoniciene. Chiar dacă, în raport cu opera, lectura e un joc secund, peste câteva evidențe nu se poate trece. Opera literară e un produs istoric, creat într-un anume moment temporal, de o anumită persoană. Spre deosebire de conceptele filosofice sau matematice, care sunt imuabile, opera literară e supusă schimbării sau chiar distrugerii. Sensul unei opere literare se modifică odată cu trecerea timpului, atât datorită învechirii vocabularului său şi pierderii unor semnificații circumstanțiale, cât şi datorită setului tot mai mare de lecturi de care ea are parte. Opera literară nu este un fapt empiric şi nici un fapt ideal, imuabil. Ea poate deveni obiect al experienței, dar nu trebuie confundată cu aceasta, tot aşa cum un obiect oarecare nu poate fi confundat cu percepția lui. Pe de altă parte, opera literară nu este un obiect ideal, precum numerele sau figurile geometrice, pentru că ea are "viață". Ea se naşte, trăieşte şi poate să moară. E adevărat că există şi opere literare eterne, intrate în patrimoniul cultural universal, dar aceasta se întâmplă datorită unor trăsături ale lor speciale, care țin de valorile general umane, ceea ce înseamnă că operele îşi păstrează în timp o identitate structurală fundamentală.

De fapt, toate marile opere literare au această natură paradoxală: trec de-a lungul timpului printr-un proces de evoluție, păstrându-şi, totuşi, nealterată structura fundamentală. Altfel spus, opera literară se caracterizează printr-o structură dinamică: ea este identică cu sine şi, totuşi, diferită.

[159] idem, p. 206

Cap. XI

Concluzia considerațiilor de până acum poate fi formulată tot cu ajutorul lui Wellek şi Warren: "Astfel, opera literară ne apare ca un obiect de cunoaştere sui generis, care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie), nici mentală (psihologică, ca senzația de lumină sau durere), nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noțiuni ideale care sunt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă odată cu aceasta şi sunt accesibile numai prin experiențe intelectuale, bazate pe structura sonoră a propozițiilor"[160].

[160] Wellek şi Warren – *op. cit.*, p. 207 – 208.

Cap. XII

XI. STLUL OPEREI LITERARE

1. CHESTIUNI PRELIMINARE. Cuvântul stil e un cuvânt-cheie în vocabularul teoriei literare. De la grecescul **stylos** (bățul cu care se scria pe tăblițele de ceară) şi până la valoarea acordată stilului de către Roland Barthes, în volumul **"Gradul zero al scriiturii"**, cuvântul s-a încărcat de o întreagă istorie semantică. Pe care, foarte pe scurt, vom încerca s-o prezentăm în continuare. Nu putem însă uita nici faptul că stilul a încetat de destulă vreme să mai fie un atribut pur şi simplu al domeniului literar sau artistic. Se poate astăzi vorbi despre un stil arhitectonic sau vestimentar, gastronomic sau sportiv etc. Naturalistul Buffon a decretat, spre sfârşitul secolului al XIX-lea, că "stilul este omul" ("le style c'est l'homme męme"), ceea ce a deschis calea tuturor asimilărilor posibile. Astfel încât, stilul a ajuns să fie sinonim cu originalitatea, temperamentul, educația, individualitatea, frumusețea.

Dar să ne întoarcem la problematica literară a acestui cuvânt, a cărui importanță şi greutate în câmpul teoriei se vede şi din faptul că el a impus existența unei discipline specifice: **stilistica**. Din greceşte, cuvântul a trecut în latină: **stylus** ("condei", "compoziție") şi mai târziu în franceză (**style**), de unde l-am preluat noi. Până în epoca modernă, stilul este identic cu modul de expunere verbală sau scrisă. În poetica tradițională de factură clasică, stilul numeşte fie calități ale scrisului cu valoare de normă (claritatea, corectitudinea, concizia), fie modalități de selectare şi utilizare a limbii, vorbindu-se despre "stilul sublim", "stilul mediu" şi "stilul vulgar", corespunzătoare genurilor înalte (tragedia şi epopeea), mediocre (comedia) şi umile (fabula, cupletul satiric etc.).

În perioada modernă, noțiunea de stil capătă un sens aproape opus celui pe care l-a avut în clasicism. Stilul e înțeles de către moderni ca o expresie a originalității. Cercetările lui Saussure şi Karl Vossler asupra sistemului de comunicare lingvistică au arătat că nu există o limbă generală, obiectivă şi invariabilă decât ca virtualitate, şi că vorbirea, transmiterea de mesaje, se constituie într-un fenomen individual (**la parole**), singurul care poate fi observat empiric. Dacă limbajul este individual, cu atât mai mult e valabil acest adevăr în cazul literaturii, unde semnele individualității sunt şi mai marcate. Se ştie că în general limbajul literar e definit ca o abatere de la limbajul obişnuit, iar această abatere înseamnă expresivitate, trăsătură distinctă, originalitate, stil.

2. LEGĂTURA DINTRE LIMBĂ ŞI STIL. Stilul ar fi, aşadar, într-o primă definiție, destul de elementară, modul propriu în care un individ, nu în mod obligatoriu un scriitor,

foloseşte o limbă dată. După Charles Bally, autorul primului "**Tratat de stilistică franceză**" (1902): "Stilistica studiază faptele de expresie ale limbii, organizate din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică acele fapte care exprimă influența sensibilității asupra modului de a vorbi şi influența limbajului asupra sensibilității"[161]. Legătura dintre stil şi limbă a părut unor cercetători atât de strânsă, încât au existat şi teorii care susțineau că literatura este o parte componentă a istoriei generale a limbii. S-a afirmat că ceea ce face ca un text literar să aparțină unei epoci istorice şi culturale anume este nu personalitatea scriitorului, ci trăsăturile la un moment dat ale limbii. "Adevărata istorie a poeziei este (…) istoria schimbărilor suferite de limba în care s-au scris poeziile succesive"[162] spune englezul F. W. Bateson. Teoria este evident exagerată, pentru că, pe de-o parte, ea ignoră faptul că dincolo de aspectul, la un moment dat, al limbii unei comunități, marii scriitori au scris în limba lor proprie, imediat recognoscibilă, iar pe de altă parte, că literatura nu reflectă în mod pasiv schimbările intervenite în sistemul de comunicare lingvistică. Literatura, la rândul ei, influențează evoluția şi dezvoltarea limbii.

Legătura dintre limbă şi literatură este o legătură dinamică, de influență reciprocă. La noi, influența scriitorilor secolului XIX (Alecsandri, Negruzzi, Odobescu, Eminescu, Caragiale, Slavici, Creangă) asupra constituirii limbii literare a fost enormă, incalculabilă. Faptul acesta e valabil pentru orice limbă şi orice literatură. Putem, la urma urmelor, spune, că orice istorie a limbii e implicit o istorie a stilurilor literare şi că orice istorie a stilurilor e implacabil o istorie a limbii. Lucrul acesta l-au înțeles foarte bine cercetătorii limbajului literar de la începutul secolului nostru (Jakobson şi formaliştii ruşi), a căror pregătire estetică a fost dublată de o redutabilă pregătire lingvistică. Aceştia au susținut ideea că literatura trebuie abordată ca un fenomen intrinsec, a cărui esență trebuie căutată în natura sa lingvistică. Ei au pornit, de asemenea, de la premisa că orice text literar are o structură stratificată şi au studiat aspecte care țin de fonetica operei literare, de lexicul şi sintaxa acesteia, adică de gramatica literaturii. Abia în al doilea rând au avut în vedere temele, motivele, personajele, ideile. Chiar dacă formaliştii ruşi nu au fost propriu-zis nişte stilisticieni, ci nişte poeticieni şi teoreticieni ai literaturii, contribuția lor la dezvoltarea stilisticii contemporane a fost considerabilă. Datorită lor şi pe baza unor premise introduse de Croce şi Vossler, stilistica a fost izolată de spațiul larg al lingvisticii şi a început să-şi dobândească specificul, devenind o disciplină autonomă pentru care esteticul este imanent lingvisticului, în care mijloacele lingvistice şi cele teoretico-literare de investigare se combină într-o metodă

[161] Ap. Ion Coteanu – "**Stilistica funcțională a limbii române**", Ed. Academiei, 1973.
[162] Ap. Wellek şi Warren – "**Teoria literaturii**", p. 230

proprie. Din momentul în care formaliştii ruşi au afirmat că opera literară înseamnă o structură unitară, pluristratificată s-a deschis cale liberă cercetării structurale a stilului.

Stilistica structurală studiază textul literar la toate nivelele sale de organizare. Nu se pot emite observații pertinente asupra stilului unui scriitor fără cunoaşterea limbii operei sale, din punct de vedere fonologic, morfologic, sintactic, semantic, etimologic, lexical. Literatura este legată de toate aspectele limbii, iar problemele stilului sunt strâns legate de problemele exprimării uzuale. Studiul metricii şi al prozodiei sau al figurilor de sunet în poezie presupune cunoştințe serioase de fonetică. Stilul unui autor trebuie să fie examinat în mod obligatoriu şi la nivel de vocabular, ceea ce implică cunoştințe de lexicologie (barbarisme, provincialisme, neologisme, arhaisme, elemente de jargon şi argou) sau din punct de vedere sintactic (se ştie că există figuri de stil care se realizează pe o bază sintactică: inversiunea, antiteza, paralelismele). ținând seama de faptul că operele literare au un caracter istoric, că ele aparțin unei perioade istorice anume, căreia îi corespunde un anume stadiu de evoluție a limbii, studiul stilului pretinde, de asemenea, serioase cunoştințe de gramatică istorică, de dialectologie şi lingvistică generală. Studiul stilului unui autor presupune cercetarea efectelor estetice ale limbajului. De aceea, unul dintre obiectivele stilisticii este să poată face deosebirea între limba operei literare şi limba comună a timpului.

În legătură cu acest imperativ, Wellek şi Warren fac următoarele observații: “Fără cunoaşterea limbii comune, fie şi a limbii neliterare, şi fără cunoaşterea diferitelor limbaje sociale dintr-o anumită epocă, stilistica cu greu se poate ridica deasupra nivelului impresiilor personale. Prezumția că am cunoaşte, mai ales pentru perioade trecute, deosebirile dintre limba comună şi varianta ei artistică, este, spre marea noastră părere de rău, cu totul nefondată. Este necesar să studiem cu multă luare-aminte vorbirea felurit stratificată a timpurilor vechi, pentru a ajunge să avem cunoştințele necesare judecării stilului unui autor sau al unei mişcări literare”[163].

Observația lui Wellek şi Warren ne cere să ne gândim la faptul că stilistica nu se poate mărgini doar la analiza unor elemente care țin de forma textului. Ea e obligată să țină seama de această definiție a lui Emil Staiger: “Stilul individual al unei poezii nu este nici formă, nici conținut, nici idee, nici motiv. Sunt toate acestea concomitent, întrucât perfecțiunea unei opere constă tocmai în faptul că tot ce există în ea se contopeşte în stil. O poezie este perfectă, când fiecare element al său se îmbină armonios cu toate celelalte”[164].

---

[163] “**Teoria literaturii**”, p.234

[164] Ap. H. Markiewicz – “**Conceptele ştiinței literaturii**”, Ed. “Univers”, 1988, p. 169.

3. STIL, EXPRESIE, EXPRESIVITATE. Stilistica va trebui deci să cerceteze toate procedeele care au un scop expresiv anume. Ea e obligată să depăşească, în demersurile sale, perimetrul literaturii, şi chiar al retoricii. A existat în stilistica tradițională o viziune destul de îngustă despre stil, în care anumite figuri de stil erau obligatoriu asociate cu anumite efecte. Astfel, repetiția, hiperbola, gradația, erau atribute ale stilului sublim sau elevat, figuri ale intensificării emoționale, figuri grave şi patetice. Modernitatea a demonstrat că aceste procedee pot produce la fel de bine efecte comice sau groteşti. Nu se mai poate astăzi vorbi, ca în Antichitate, doar despre două sau trei stiluri: elevat şi vulgar, atic şi asianic. Problema e mult mai complexă. Wellek şi Warren încearcă o succintă descriere a stilurilor, în funcție de mai multe criterii:

"**În funcție de relațiile dintre cuvinte şi obiecte**, stilurile pot fi împărțite în conceptuale şi senzitive, succinte şi prolixe, sau în minimalizatoare şi amplificatoare, categorice şi vagi, liniştite şi agitate, vulgare şi elevate, simple şi înflorate; **în funcție de relațiile dintre cuvinte**, ele pot fi clasificate în: tensionate şi destinse, plastice şi muzicale, netede şi aspre, incolore şi colorate; **în funcție de relațiile dintre cuvinte şi întregul sistem al limbii**, pot fi deosebite: stiluri orale şi stiluri scrise, stiluri şablon şi stiluri individuale; **în funcție de relațiile dintre cuvinte şi autor**, stilurile pot fi împărțite în obiective şi subiective"[165].

Tocmai această problemă a stilului, ca expresie a subiectului creator, e una destul de controversată, pentru că mulți cercetători o consideră ca neavând legătură cu stilistica, ci cu psihologia creației. Alți analişti ai textului literar consideră că există şi o stilistică psihologică, orice stil fiind de fapt o expresie a unei individualități, nu doar intelectuală şi afectivă, ci chiar biologică. Pentru Leo Spitzer, unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai stilisticii genetice, "stilul reprezintă exprimarea necesară, condiționată biologic, a acelui **psiche** individual". După Roland Barthes, stilul se elaborează "la limita dintre trup şi lume", el fiind "limba autarhică, cufundată în mitologia personală şi tainică a scriitorului, în acel «subfizic» al cuvântului, unde iau naştere primele îmbinări între cuvinte şi lucruri, unde apar o dată pentru totdeauna toate marile teme verbale ale existenței sale"[166]. Mai radicală decât Barthes, Julia Kristeva împinge şi mai departe condiționarea corporală şi semiotică a stilului şi afirmă că: "E nevoie mai întâi de o bază fiziologică, e nevoie de un corp aparte, de un raport intersubiectiv intens, un raport particular cu limbajul, pentru a crea un nou stil"[167].

---

[165] "**Teoria literaturii**", p. 236-237.

[166] "**Gradul zero al scriiturii**", în "Poetică şi stilistică", Ed. "Univers", 1972, p. 221.

[167] În Ion Pop – "**Ore franceze**", Convorbire cu Julia Kristeva, Ed. "Univers", 1979, p. 182.

Din definițiile de mai sus rezultă că stilul nu poate fi redus numai la aspectele formale sau lingvistice. Stilul este expresia unui conținut sufletesc sau a unei atitudini filosofice determinate. În monografia sa dedicată lui Goethe, Gundolf a arătat că limbajul dinamic al versurilor din prima perioadă goetheană de creație exprimă şi o concepție dinamică despre natură. Leo Spitzer a pornit în studiile sale de la premiza că există un paralelism între trăsăturile lingvistice ale unei opere şi conținutul acesteia. Stilul este o emblemă a psihologiei. În cuvintele stilisticianului german, situația s-ar prezenta astfel: "Unei stări de excitație mentală, care constituie o abatere de la **habitus**-ul normal al vieții noastre intelectuale, trebuie să corespundă, pe plan lingvistic, o abatere corespunzătoare de la exprimarea normală"[168]. La originea stilului unei opere literare se află prin urmare o utilizare individuală a faptelor de limbă concretizate în anumite detalii insolite ("deviații"), care îi oferă stilisticianului "chei" pentru pătrunderea în sistemul operei. Coborând din detaliu în detaliu spre centrul "sistemului solar", care este opera, poate fi identificat "etimonul spiritual" care a generat-o. În practică, pornind de la analiza unor cuvinte şi fragmente de text din opera lui Rabelais, Leo Spintzer ajunge să demonstreze că în cazul acestui autor se manifestă un conflict între real şi ireal, între comedie şi oroare.

Două par a fi erorile acestei metode: a). de multe ori concluziile în legătură cu psihologia autorului nu sunt scoase din analiza lingvistică, ci premerg acesteia; b). nu întotdeauna se poate stabili o corelație necesară între o stare de spirit şi anumite procedee stilistice. De pildă, limbajul obscur, ermetic al literaturii baroce, nu este în mod obligatoriu expresia unui spirit dilematic, chinuit. Limbajul acesta e produs în mod conştient de poet care e un artizan, un meşteşugar al versului, calculându-şi cu precizie efectele.

4. STILUL CA ABATERE. Faptul cel mai important în cercetarea stilurilor rămâne **dimensiunea estetică**. În analiza stilistică, trebuie să ne intereseze înainte de toate scopul estetic al operei, efectul pe care ea îl urmăreşte. Există două mari direcții ale analizei stilistice. Prima constă în studierea limbii operei la toate etajele ei şi interpretarea trăsăturilor depistate în relație cu sensul integral al operei. Stilul va fi definit în acest caz ca "sistemul lingvistic individual al operei". Cea de-a doua direcție are în vedere examinarea acelor elemente prin care limbajul unei opere se deosebeşte de limbajul obişnuit şi care constituie marca literarității. Stilul e conceput în acest caz ca o formă de abatere de la norma comunicării uzuale. Cercetarea are, deci, în vedere repetițiile de sunete (mai ales în poezie), inversiunile şi construcțiile sintactice inexistente în limba comună, expresiile ieşite din obişnuit, toate acele elemente

[168] Ap. Wellek şi Warren – "**Teoria literaturi**i", p. 242.

convocate în spiritul unei anumite funcții estetice. Concepția aceasta a stilului ca limbaj deviant este îmbrățișată de mulți cercetători ai secolului nostru, dar ea apare încă în **Poetica** lui Aristotel, unde ŕ propos de cuvintele şi imaginile poeziei, se spune: "Faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună – depărtate de înfățișarea lor normală – are darul să înlăture banalitatea"[169].

Teoria devierii stilistice a fost susținută între alții de Mukarovsky, Leo Spitzer (cum am văzut), Paul Valéry şi Charles Bruneau ("**La stylistique**"). Mukarovsky, de pildă, consideră că "violarea normei limbajului standard, violarea ei sistematică, face posibilă utilizarea poetică a limbii"[170]. Oricum ar fi definită abaterea (ca "deviere", "violare", "insolitare", "surpriză", "deformare" etc.), marea problemă a unei astfel de înțelegeri a stilului rămâne **norma** pe care ea o contestă. Identificat fie cu vorbirea obişnuită, fie cu limbajul ştiințific sau matematic, conceptul de normă nu a primit nici până astăzi o definiție satisfăcătoare. De unde o mulțime de incertitudini care apasă în continuare asupra acestui tip de viziune stilistică.

5. STILUL CA ADAOS. Alături de "teoria abaterii" se situează o alta, care concepe stilul ca pe o adăugare a unui conținut afectiv la o comunicare. Este concepția lui Charles Bally, la care se raliază şi stilisticianul român Tudor Vianu. Potrivit părerii acestuia, "faptele de stil sunt acele fapte de limbă care adaugă **comunicării** unei ştiri **expresia** reacțiunii individuale a autorului comunicării față de ştirea comunicată. Expresia reacțiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o serie de note care însoțesc comunicarea ştirii şi care pot lipsi, fără ca această comunicare să sufere"[171]. În sprijinul opiniei sale, în articolul intitulat "**Cercetarea stilului**", Tudor Vianu dă exemplul unei propoziții din proza lui Sadoveanu: "**Clopotele începură a bate dulce şi trist de la bisericile târgului**", unde "adaosul de determinări adverbiale **dulce** şi **trist**, constituie un fapt stilistic pentru că exprimă reacțiunea autorului față de faptul pe care-l comunică"[172]. Explicația e discutabilă, pentru că, dacă vom elimina din enunț faptele de stil, nu vom obține o exprimare anodină sau de gradul zero. Concepția stilului ca adaos derivă din vechea teorie a ornamentării, care trata podoabele verbale ca pe ceva distinct de expunerea logică a unei idei.

6. STILUL CA ALEGERE A FAPTELOR DE LIMBĂ. Un alt punct de vedere cu privire la geneza stilului este acela care pune accent pe alegerea faptelor de limbă. A scrie înseamnă a selecta nişte elemente din resursele pe care limba le pune la

---

[169] Ed. "Academiei", 1965, p. 85.
[170] "Despre limbajul poetic", în **Poetică şi stilistică**, p. 203.
[171] Tudor Vianu – "Cercetarea stilului", în **Studii de stilistică**, EDP, 1968, p. 41-59.
[172] Idem.

dispoziție, a face, cu alte cuvinte, o alegere, a avea o preferință pentru forme, cuvinte, ritmuri, expresii particulare. Faptul acesta duce la constituirea unui cod stilistic care constituie el însăşi un sistem autonom de reguli. Explicația lui Ion Coteanu e clară: "Stilul nu este mesajul. El este o sumă de proprietăți ale acestuia, suma regulilor pe baza cărora un emițător alege, combină şi eventual modifică materialul de limbă disponibil. Mesajul este spațiul lingvistic, materialul care poartă în sine proprietățile amintite. El constituie concretizarea stilului, de unde rezultă că raportul dintre el şi stil seamănă cu raportul dintre sistemul limbii şi manifestarea lui concretă"[173]. În această manifestare concretă e prezentă individualitatea autorului, dar apar şi alți factori extrem de importanți: sensibilitatea lingvistică a grupului său social, a epocii sale. Stilul romantic, rezultat al unor formule stilistice individuale, a fost şi un generator al unei noi sensibilități lingvistice. Din punct de vedere al criteriului alegerii, stilul poate fi definit drept "partea limbii comune actualizată de un artist", cum spune G. Antoine. În termenii şi mai plastici ai lui Rémy de Gourmont: "a avea stil înseamnă a vorbi în mijlocul limbii comune un dialect particular, unic şi inimitabil, dar care să fie în acelaşi timp limbajul tuturor şi al unuia singur". Dar stilul nu înseamnă numai alegere, ci şi combinare şi transformare, elaborare a unui nou limbaj. Cel care a inițiat această nouă viziune (care integrează într-un demers complex noțiunile de "alegere" şi "abatere") e Roman Jakobson. Cum ştim deja, el postulează existența unei "funcții poetice" a limbajului, care mută principiul echivalenței de pe axa paradigmatică a limbajului (unde se operează selecția) pe axa sintagmatică (unde are loc combinarea). Mesajul efectiv al textului e astfel dublat de o informație suplimentară care trimite la propria sa substanță şi structură, se autosemnifică. Tocmai prin această auto-oglindire mesajul îi atrage atenția receptorului că el se află în fața unei comunicări lingvistice neobişnuite, de factură **literară**. Orice actualizare a funcției poetice produce stilul care, la rândul lui, se confundă cu **literaritatea**.

7. STILURILE COLECTIVE. Toate observațiile de până acum au avut în vedere stilul ca expresie individuală a unei opere sau a unui autor. Dar se vorbeşte şi despre stiluri ale unor grupuri de opere, specifice unor genuri. Există un stil al poeziei romantice, un stil al romanului realist, un stil al poeziei post-moderniste. Se poate, de asemenea, vorbi, despre stilul unei perioade sau al unui curent literar. Există un stil clasic şi unul avangardist. Există deci şi stiluri colective. Leo Spitzer în stilistica sa arată că, după identificarea "etimonului spiritual" al operei ea trebuie să fie integrată într-un ansamblu stilistic de mai mare amploare care poate fi acela al unei comunități etnice sau

[173] Ion Coteanu – "**Stilistica funcțională a limbii române**", Ed. "Academiei", 1973, p. 68.

al unei epoci istorice. Problema stilului ca noțiune cu valoare generală, aptă să caracterizeze aspecte colective, a fost dezvoltată mai ales de esteticienii germani, în cadrul filosofiei culturii. Două nume sunt de citat aici: Wölfflin şi Spengler, care au fost interesați de descrierea stilurilor caracteristice nu doar culturilor în ansamblul lor, ci şi popoarelor, națiunilor în evoluția lor istorică, politică şi culturală. Prin descoperirea numitorului comun al manifestărilor spirituale unor epoci sau popoare, se dezvăluie, de fapt, bazele subconştiente, invariante ale existenței în orizontul culturii.

Pornind de la teoreticienii germani, în cultura noastră, Lucian Blaga dezvoltă o interesantă construcție filosofică, în care încearcă să determine **matricea stilistică** a poporului român. Principalele lucrări ale lui Lucian Blaga sunt **"Filosofia stilului"**, 1924; **"Orizont şi stil"**, 1936; **"Spațiul mioritic"**, 1936; **"Geneza metaforei şi sensul culturii"**, 1937, ultimele trei alcătuind **"Trilogia culturii"**, publicată în 1944. În concepția lui Blaga, tiparul stilistic al poporului român, categoria cea mai generală care caracterizează comportarea noastră în istorie, s-ar defini prin mai mulți factori: orizont spațial, orizont temporal, accent axiologic, sensul mişcării şi năzuința formativă. Iată doar două dintre trăsăturile specifice românilor: orizontul spațial ondulatoriu, mioritic, şi mişcarea catabazică, de retragere din lume şi boicotare a istoriei. Din punct de vedere literar, aceste trăsături "stilistice" colective se pot dovedi viabile doar în măsura în care ele se găsesc în operele unor scriitori, purtători exponențiali ai specificului nostru etnic. Ne-am putea fireşte imagina o lectură a eposului sadovenian prin intermediul categoriilor lui Blaga, o întâlnire între stilistica filosofică şi stilistica literară.

Un atare transfer de elemente stilistice dintr-un spațiu într-altul nici nu este un lucru neobişnuit. De-a dreptul spectaculos este cazul teoriei lui Wölfflin (din volumul **Noțiuni fundamentale referitoare la istoria artei**, 1915) privitoare la stilurile artei. Pornind de la constatarea că arta e rezultatul unui mod specific de a vedea şi gândi lumea, esteticianul german consideră că Renaşterea şi Barocul reprezintă două epoci stilistice distincte, caracterizate prin categorii contrare: liniaritate (în Renaştere) şi picturalitate (în Baroc); suprafață şi adâncime; formă închisă şi formă deschisă; pluralitate şi unitate; claritate şi neclaritate. Unele dintre aceste categorii au fost imediat aplicate în cercetarea stilului literar. Th. Spoerri s-a folosit de perechile lui Wölfflin pentru a-i studia pe Ariosto şi Tasso ca reprezentanți literari ai Renaşterii şi Barocului. Fritz Strich a redus cele cinci categorii la un singur cuplu de contrarii – **finit** şi **infinit** – punând față în față clasicismul şi romantismul.

Pe lângă ideea unor stiluri colective istorice, au fost propuse şi tipologii stilistice cu valoare absolută. S-a vorbit astfel despre

un "clasicism etern" sau despre un "romantism etern" şi chiar şi despre o categorie estetică barocă, rezultat al intersectării celorlalte două categorii. Deosebit de interesant în acest sens este la noi studiul lui G. Călinescu intitulat **Clasicism, romantism, baroc**, în care dimensiunea stilistică e integrată într-o viziune mai amplă de tip onto-simbolic.

8. STILUL ŞI SCRIITURA. Ca şi alte concepte literare esenţiale (operă literară, conţinut şi formă, gen literar etc.), noţiunea de stil a fost pusă în a doua jumătate a secolului nostru sub semnul întrebării. S-a considerat că ea nu mai este în măsură să acopere specificul literaturii moderne, modul propriu în care scriitorul contemporan (mai ales cel situat în zona căutărilor de avangardă) înţelege să-şi asume scrisul, funcţiile lui. Conceptul de stil a fost astfel opus conceptului de **scriitură** (în franceză "écriture"). Acest nou concept elaborat în spaţiul literar francez prin Roland Barthes, Jacques Derrida şi teoreticienii grupaţi în jurul revistei "Tel Quel" circulă astăzi cu mai multe accepţii, unele opuse noţiunii de stil, altele încercând să i se substituie.

Bine cunoscută pentru rolul ei în determinarea şi definirea noului concept este o carte a lui Roland Barthes, din care am citat deja, **Gradul zero al scriiturii** (1953). Autorul are în clarificarea raportului dintre limbă, stil şi scriitură ca elemente ce condiţionează fiinţa literaturii. Limba e înţeleasă ca o valoare obiectivă, abstractă, deşi familiară, în spaţiul căreia scriitorul se află închis în aşteptarea unui posibil care este propria sa literatură. Limba (care este "mai puţin un fond cât mai ales o limită extremă"[174]) se află dincoace de literatură. Dincolo de literatură apare stilul. Am văzut deja că acesta e înţeles ca o expresie a subiectului creator. Prin stil "imagini, un debit verbal, un lexic se nasc din trupul şi din trecutul scriitorului şi devin treptat înseşi automatismele artei sale"[175]. Stilul e autarhic, el devine un limbaj artistic individual în interiorul organismului limbii. Dar stilul e "strălucirea şi închisoarea" scriitorului, singurătatea sa. Stilul se naşte din biologia şi trecutul personal, nu are intenţii acţionale şi nu are destinaţie, este lipsit de personalitate. El nu vizează istoria, societatea, e o formă de ritual, nu o formă de acţiune. "Stilul nu este niciodată altceva decât o metaforă, adică o ecuaţie care uneşte intenţia literară şi structura carnală a autorului"[176], el se află "în afara pactului care îl leagă pe scriitor de societate"[177]. Şi limba şi stilul sunt pentru scriitor o natură, un fel de forţe oarbe. Între ele se situează scriitura care este o formă de angajare, expresia unui **ethos**, legătura dintre cel care scrie şi lumea istorică a celorlalţi. Scriitura e o funcţie, raportul dintre creaţie şi societate. Scriitura se naşte din "meditaţia scriitorului asupra întrebuinţării sociale a

[174] Roland Barthes – "**Gradul zero al scriiturii**", în loc. cit., p. 220
[175] idem, p. 220
[176] idem, p. 221
[177] idem, p. 221

formei sale”[178], din confruntarea celui care scrie cu societatea, dar şi cu sursele producătoare de sens ale limbajului. Adevărata libertate a scriitorului se află în scriitură, nu în stil şi această libertate se manifestă exploziv în literatura modernă. Scriitura clasică (tradițională) e unitară şi omogenă. Scriitura modernă înseamnă o pluralitate de scriituri individuale, semn al unei mari crize a istoriei. În “**Gradul zero al scriiturii**” scriitura e un concept sociologic cu valoare şi individuală şi colectivă.

După 1970, Roland Barthes reformulează conceptul în care e înclinat să vadă tocmai stilul scriitorului modern. Într-un interviu publicat în “Tel Quel” (1971) el identifică în scriitură “nu un idiolect personal (ca stilul, pe vremuri) ci o **enunțare** (şi nu un enunț) pe care, străbătând-o, subiectul îşi joacă diviziunea, dispersându-se, aruncându-se pieziş pe scena paginii albe”[179]. E adevărat că acest tip de scriitură echivalent cu **stilul** scriitorului integral implicat în actul său textual n-ar mai trebui să se numească – explică Roland Barthes – **écriture**, ci **écrivance**. Noul sens şi noul concept sunt preluate de unii dintre membrii grupului “Tel Quel” care asimilează literatura cu spațiul de producere a scriiturii. Aceasta e rezultatul unei activități dublu orientate: spre identitatea subiectului (unde în trecut se afla dimensiunea psiho-biologică a stilului) şi spre mecanismele textului (legate în trecut de dimensiunea retorică a stilului).

---

[178] Idem, p. 223.

[179] În Roland Barthes – **Oeuvres complètes**, II, Édition du Seuil, 1994, p. 1320.

Cap. XIII

XII. FIGURILE DE SUNET, RITMUL, METRUL ŞI VERSUL

1. DIFICULTĂŢILE STRATULUI SONOR. Cum ştim deja, orice operă literară este o structură lingvistică alcătuită din mai multe straturi. Primul strat este cel sonor sau fonic. Înţelesul unui text se naşte din înlănţuirea sunetelor care îl compun. În literatură, aspectul sonor se poate dovedi de mică importanţă în unele genuri ale prozei, dar el poate constitui o dimeniune esenţială în poezie, mai ales în acea poezie care şi-a făcut un ideal din atingerea unui statut propriu muzicii, cum e cazul simbolismului. Elementul fonic e însă o condiţie preliminară obligatorie a sensului, fie că avem în faţă o poezie, fie un roman. Când acest element sonor este exploatat în vederea obţinerii unor efecte estetice anume, el devine deosebit de important. Nu numai poeţii, ci şi unii prozatori mizează, în operele lor, pe efecte de natură sonoră. Sarcina stilisticianului sau a criticului şi istoricului literar e de a evidenţia aceste efecte. Este o sarcină deloc uşoară, cu atât mai dificilă în cazul poeziei, unde forma şi fondul par de cele mai multe ori dimensiuni indivizibile. "Valoarea unui poem constă în indisolubilitatea dintre sunet şi sens", afirmă Paul Valéry într-unul din eseurile sale[180]. Pentru a arăta cum se manifestă în cadrul poeziei această relaţie dintre formă (sunet, voce) şi fond (sens, gândire), poetul francez recurge la o analogie care arată cu exactitate de unde provine greutatea de a izola în analiză aspectele stratului sonor: "Gândiţi-vă la un pendul care oscilează între două puncte simetrice. Presupuneţi că una din poziţiile extreme reprezintă forma, caracterele sensibile ale limbajului, sunetul, ritmul, accentele, timbrul, mişcarea, într-un cuvânt, vocea în acţiune. Asociaţi, pe de altă parte, celuilalt punct, cel opus primului, toate valorile semnificative, imaginile, ideile; excitaţiile sentimentului şi ale memoriei, impulsurile virtuale şi elementele comprehensiunii – într-un cuvânt tot ceea ce constituie fondul, sensul unui discurs. Observaţi atunci efectele poeziei în voi înşivă. Veţi găsi că, la fiecare vers, semnificaţia produsă în voi, departe de a distruge forma muzicală care v-a fost comunicată, cere din nou această formă. Pendulul viu coborând din sunet către sens tinde să ajungă la punctul de plecare sensibil, ca şi când sensul care vi se propune spiritului n-ar găsi altă ieşire, altă expresie, alt răspuns decât această muzică însăşi care i-a dat naştere"[181].

Dificultăţile cu care se confruntă cel care încearcă "să îngheţe" această "muzică" într-o suită coerentă, funcţională de

[180] **Poezie şi gândire abstractă**, în Paul Valéry – "Poezii. Dialoguri.. Poetică şi estetică", "Univers", 1989, pag. 592.
[181] . *cit.*, în lucr. cit., pag. 592.

observații sunt de mai multe feluri. Prima ține de faptul că perceperea fonică a operei şi structura sa sonoră nu înseamnă acelaşi lucru. Lectura cu voce tare a unui text este o interpretare individuală, personală, care poate deforma structura reală a operei. O adevarată ştiință a figurilor de sunet, a ritmului şi a metricii, nu se poate baza doar pe interpretările individuale, empirice, ea trebuie să pornească de la nişte constante sonore obiective, cu rol de procedee. O altă dificultate provine din eroarea de a crede că stratul sonor poate şi trebuie să fie analizat separat de aspectul semantico-sintactic. În realitate, faptul acesta nu este posibil nu doar din motivele evidențiate de exemplul lui Valéry, ci şi pentru că sunetul lingvistic în sine nu poate fi o sursă de efecte estetice. Efectul apare abia atunci când sunetul e asociat cu sensul, fie acesta şi un sens irațional, subpsihic, emotiv.

2. FIGURILE DE SUNET. Dar dificultatea cea mai semnificativă în analiza acestui prim strat al operei provine din altceva, din confuzia care se face între "elementele inerente şi elementele de relație ale sunetului" în termenii lui Wellek şi Warren. Elementele inerente ale sunetului sunt acelea care-i dau individualitatea, ele se fac simțite în faptul că, de pildă, a se deosebeşte de b sau o de n. Vocalele se deosebesc de consoane, dar există deosebiri şi între entitățile care alcătuiesc fiecare categorie în parte. Deosebirile dintre sunete, individualitatea lor, sunt acelea care permit să se manifeste în poezie, ca efecte estetice, "muzicalitatea" sau eufonia. Noțiunea de eufonie provine, prin filieră franceză, din grecescul euphonia ("eu" – bun + "phone" – voce, sunet) şi denumeşte efortul poetului de a evita în creația sa sunetele stridente, cacofonice, nemuzicale, grija sa de a cultiva armonia, sonoritățile plăcute auzului. Pentru că tot ne aflăm în acest punct al evidențierii individualității sunetelor, trebuie să precizăm că eufonia este o calitate cu precădere clasică şi clasicistă şi că poezia modernă preferă, dimpotrivă, să-şi producă efectele apelând la elementele disonante, stridente, amuzicale ale limbajului.

Elementele de relație ale sunetelor scot în evidență deosebiri care intră în alcătuirea ritmului şi a metrului: înălțimea sunetelor, durata lor, accentul, frecvența, repetiția sunetelor în cuvinte, versuri sau strofe. Din acest punct de vedere, sunetele pot fi înalte sau joase, scurte sau lungi, puternice sau slabe, frecvente sau mai puțin frecvente în unitățile lingvistice.

Să ne limităm deocamdată doar la problema elementelor inerente ale sunetelor. Combinarea calităților sonore dă naştere unor efecte pe care formaliştii ruşi le-au numit "orchestrație" sau "instrumentație". Orchestrația include eufonia, dar şi cacofonia, efectele disonante, ea cuprinde, prin urmare, întreg domeniul figurilor de sunet şi nu poate fi separată cu precizie de ritm şi metru. Totuşi, orchestrația are în vedere altceva (muzica interioară a poeziei) decât ceea ce studiază prozodia şi metrica.

Cap. XIII

Domeniul instrumentației poetice a fost aprofundat cu o deosebită seriozitate de formaliştii ruşi. Anliza structrii fonice a versurilor l-a preocupat în mod special pe Osip Brik, autorul unui studiu fundamental pentru înțelegerea problemei ("Repetiții fonice", 1916). Părerea lui Brik e că poezia nu trebuie să fie privită, cum se întâmplă în mod curent, doar ca un domeniu al imaginilor lexicale (metafora, comparația, epitetul etc.), ci şi ca un spațiu al imaginilor sonore, auditive, niciodată întâmplătoare, esențiale în conturarea valorilor emoționale ale limbajului. În poezie sunetele nu au niciodată doar un rol auxiliar, îndeplinind simpla condiție de vehicule ale unor imagini de natură semantică. Osip Brik observă că, începând chiar cu poezia populară, stratul acustic al limbajului poate oferi el însuşi "modele de creație cu caracter muzical, exclusiv ritmico-sonor"[182]. Sensurile unei poezii pot să rezulte şi din unele jocuri sonore, din calambururi, anagrame, criptograme, repetiții, eliziuni.

Nenumărate exemple în legătură cu generarea textelor poetice prin utilizarea aproape exclusivă a figurilor de sunet în literatură apar în studiul lui Gustav René Hocke *Manierismul în literatură* (1959) subintitulat "Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană". Jocul cu sunetele şi literele este în Antichitate rezultatul aplicării unor rețete retorice. Se folosesc acum artificii lipogramatice (eliminarea completă dintr-o poezie a unei vocale sau a unei consoane) şi pangramatice (utilizarea în textul poetic a cât mai multe cuvinte consecutive care încep cu acelaşi sunet, ca în celebrul vers al lui Ennius: "O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti"). Anagrama, permutarea şi recombinarea sunetelor în cadrul unui enunț sunt la mare cinste în Antichitatea târzie şi Evul Mediu. G. R. Hocke citează, de exemplu, versul poetului Bernard von Banhuysen: "tot tibi sunt dates, Virgo, quot sidera caelo" care putea fi retranscris în 1022 de variante, corespunzând numărului de constelații cunoscute în acea vreme. Interesul acordat figurilor de sunet devine unanim în manierismul literar al secolului XVII, manifestat în Spania prin poezia lui Gorgora (gongorismul), în Anglia prin literatura lui Raymundus Lullus, în Italia prin Marino (marinismul), în Germania prin aşa-numita Vernunft-Kunst (arta rațiunii), reprezentată strălucit de Harsdörffer. Iată un exemplu din poezia acestuia, bazat pe aliterație şi asonanță: "Welt-witterndes Welter, kriegnebelnde Düfte, / Mordgleissendes Eisen, brandschamauchende Not, / Blitzspeiende Keite, keitrollende Lüfte…"(Vast- vremuindă vreme, odori război-vestinde, / Mortal-sclipindă lamă, fum foc- prevestitor, / Scântei-scuipânde icuri, văzduhuri ic-rotinde…). Impulsul romanticilor spre încifrarea, obscurizarea sensului în poezie e rezultatul

[182] O. Brik – **Repetiții fonice**, în "Ce este literatura? Şcoala formală Rusă", "Univers", 1983, pag. 117.

interesului pentru valorile sonore ale limbajului. Novalis, de pildă, susține că în poezie "Forța e vocala nesfârşită, materia e consoana"[183]. Mai târziu, Mallarmé vorbeşte despre poet ca despre "un adevărat vrăjitor al literelor'. Pentru Helmut Heissenbüttel, în secolul nostru "Poemul este un model molecular alcătuit din vocabule"[184]. În acelaşi sens, într-un studiu dedicat metamorfozelor liricii moderne, criticul german Hans Egon Holthusen constată: "Orice poezie năzuieşte spre un joc liber, gratuit, un joc de figuri nemailegat de subiect al limbajului, şi este expresia lirică a tuturor formelor de artă poetice, dar se învecinează cel mai strâns cu ființarea ca formă pură a muzicii"[185]. Dimensiunea muzicală, ritmico-sonoră a limbajului se dovedeşte esențială în poezia lui Hlebnikov, Appolinaire, Gotfried Benn, Paul Vallćry sau în proza lui Joyce şi Raymond Roussel. Experimentele sonore ale unor poeți de astăzi sunt impinse spre performanțe extrem de ambițioase. Poetul italian Edoardo Cacciatore este citat în studiul lui G.R.Hocke pentru volumul său La restituzione (1955) unde apar poeme pangramatice în care "Prima literă a primului cuvânt este Z; următoarele capete de vers coboară în acrostih, în ordinea inversă a alfabetului până la A, fiecare vers prezentând, în afara acestui ritual, aliterații sensibile"[186]. Se naşte astfel o muzică lirică de litere şi sunete: "Zampilla una zodiaco da ogni zero / Vieni vieni verso la via che va al vero / Unisci l'udito all 'unanime universo / Tempera alla tastiera un tuo tema terso"(Zvâcneşte-un zodiac din zero-n zero / vin' tu pe vad veridic spre valoare / Uneşte universul unanim / Tandrețea temei tale o trezim). E nevoie poate să precizăm în legătură cu exemplele de mai sus că ele aparțin toate vastului domeniu al orchestrației sonore, deşi în cartea sa G.R.Hocke nu foloseşte noțiunea, din rațiuni care țin probabil de însăşi forma eseistică a studiului.

Revenind la încercarea noastră de clasificare, trebuie spus că cele mai cunoscute procedee specifice instrumentației, înregistrate şi în vechile tratate de metrică, sunt asonanța, aliterația, onomatopeea. Asonanța se realizează prin repetarea unor vocale accentuate în două sau mai multe cuvinte aparținând aceleiaşi secvențe lingvistice. Asonanța e de fapt o specie de rimă imperfectă, ca în aceste versuri ale lui Miron Costin: "Trece vacul desfrânat, trec anii cu roată / Fug vremile ca umbra, şi nici o poartă / A le opri nu poate…" Alt exemplu din Bacovia: "Un cântec trist din liră / Aş vrea să-ți mai arunc / Din viața mea în noapte / De ne-nțeles adânc."

Aliterația e, dimpotrivă, un procedeu consonantic. El constă în repetarea intenționată în cadrul aceleiaşi secvențe lingvistice a

---

[183] Citatul Ap. G. R. Hocke – **Manierismul în literatură**, "Univers", 1977, pag. 50.
[184] Ap. *op. cit.*, pag. 97.
[185] Ap. *op. cit.*, pag. 251.
[186] G. R. Hocke, – *op. cit.*, pag. 59.

unor consoane făcând, de obicei, parte din rădăcina cuvintelor. În funcție de consoana care se repetă, aliterația denumește mai multe feluri de fenomene: lambdacism (l repetat): “O cal de val / peste cavală” (Ion Barbu), polisigma (s repetat): “Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare” (Ion Barbu), mitacism (m repetat): “murmură glasul mării” (Eminescu).

Asonanța şi aliterația pot avea o valoare în sine, armonică sau disonantă, dar ele pot fi prezente şi împreună într-un procedeu prin care sunetele imită lucrul pe care îl semnifică într-o imagine auditivă. Este vorba despre onomatopee, fenomen lingvistic numit şi “ armonie imitativă” (onoma – nume; poein – a face, a crea – în greaca veche). Prin repetarea consoanelor v, s, p, j, l, plasate în cadrul cuvintelor care le conțin în diferite poziții, Eminescu sugerează în Scrisoarea III zgomotul războiului: “Vin săgeți de pretutindeni / vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie”. Sunetul vântului e prezent în acest vers coşbucian: “Prin vulturi vântul viu vuia”. Sonorități onomatopeice întâlnim în poezia “Cataracta Londrei” a lui Şt.O.Iosif: “Mereu, mereu coboară, domoală ori zglobie / Bătrâna cataractă, vulcan de apă vie”. Un efect onomatopeic disonant încearcă să obțină Macedonski în poemul Înmormântarea şi toate sunetele clopotului, prin versul “Un an dând d-ani, leag-an d-an, d-ani vani”.

Asonanța, aliterația şi onomatopeea alcătuiesc o categorie aparte de figuri de sunet, care exploatează în general expresivitatea imitativă. În afară de acestea, mai există şi alte figuri deosebit de subtile şi rafinate, cercetate de Osip Brik şi clasificate în funcție de mai multe criterii: numărul de sunete repetate, numărul repetițiilor, ordinea în care se succed sunetele în grupurile repetate, poziția în vers în care apar repetițiile. După numărul de sunete repetate într-un vers, repetițiile pot fi bifonice, trifonice şi tetrafonice. În funcție de numărul de repetiții ale aceluiaşi sunet, repetițiile pot fi simple şi multiple. Ținând seama de poziția grupului de sunete repetate în cadrul versului, Osip Brik identifică următoarele procedee: repetițiile alăturate, inelul (primul grup de sunete se află la începutul versului, celălalt la sfârşit), îmbinarea (primul grup de sunete se află la sfârşitul primului vers, cel de-al doilea la începutul următorului vers), întărirea sau anafora (acelaşi grup de sunete aflat la începutul a cel puțin două versuri succesive), finalul (grupul de sunete se află la sfârşitul a două versuri succesive). Ultimul caz e cazul rimei, care este un fenomen de o deosebită complexitate.

3. RIMA. Înainte însă de a face câteva observații despre rimă, mai trebuie să precizăm faptul că efectul figurilor de sunet variază de la o limba la alta. Fiecare limbă îşi are sistemul ei fonetic specific, între vocalele şi consoanele ei apar opoziții sau asemănări care o individualizează în raport cu celelalte. Unele limbi sunt mai lirice şi mai muzicale decât altele. De fapt,

fiecare limbă îşi are muzicalitatea ei proprie. În ce priveşte rima, ea nu reprezintă doar un fenomen acustic. Fiind o formă de repetare a unui grup de sunete, rima se înscrie în câmpul larg al eufoniei. Dar, pe de alta parte, rima are şi o funcție metrică, ea marchează sfârşitul versului şi în felul acesta ea devine şi un factor de organizare a structurii unei strofe sau a unei întregi poezii. Indiferent de numărul de silabe, rima este aceea care determină tipul de metru folosit, ea fiind ultimul picior al versului. Mai mult decât atât, rima are un sens, intră în categoria componentelor semantice ale oricărei poezii. Esteticianul rus I.M.Lotman observă că rima este cu atât mai bogată, cu cât are o încărcătură semantică mai mare.

Rimele pot să facă parte din aceeaşi sferă semantică (masă – casă; mere – pere) sau din sfere semantice diferite (casă – angoasă), ele pot să țină de aceleaşi categorii grmaticale (venind – chiuind) sau de categorii gramaticale diferite (nor – uşor). Rimele pot să facă parte din cuvinte foarte importante pentru sensul poeziei sau din cuvinte periferice, ele pot să constea in consonanța a trei sunete finale, sau a mai multor. Există foarte multe tipuri de rime şi multe principii de clasificare. Iată câteva dintre ele: rime lexicale (unde concide tema cuvintelor – plai – rai) şi gramaticale (unde coincid desinențele: plângând – cântând). Rimele asonante sunt acelea în care, după ultima vocală accentuată, sunetele nu se mai potrivesc: adânc – plâng.Rimele masculine rimează cuvinte cu un singur accent principal pe ultima silabă: pământ – sunt. Rimele feminine rimează cuvinte în care accentul principal cade pe penultima silabă: icoană – caravană. Când accentul cade pe silaba antepenultimă, rima e complexă: catargele – largele. Când accentul cade pe silaba a patra rima e hiperdactilică: malurile – valurile. În tratatele de poetică şi retorică (V.Henri Morier, Dictionnaire de poétique et rhétorique, 1961) se mai vorbeşte şi despre rime suficiente (în cazul cărora omofonia începe cu ultima vocală accentuată a cuvintelor din finalul versurilor (catarge – sparge) şi rime bogate, a căror vocală accentuată e precedată de aceeaşi consoană de sprijin: suferinți – părinți. Când omofonia cuprinde două vocale accentuate în cuvintele din finalul versurilor, rima este leonină: înmărmurit – înțărmurit. Când într-un vers cuvântul dinaintea cezurii rimează cu cel de la sfârşitul secvenței, rima este internă (interioară); “Uite fragi, ție dragi”. Mai puțin frecvent se întâlneşte rima identică, redublată sau obsesivă: “Când te doresc cu cânt / încet-încet / Plec capul la pământ încet -încet”.

După poziția ocupată în cadrul strofei, rimele pot fi: împerecheate (a a b b), încrucişate (a b a b), îmbrățişate (a b b a) monorime (a a a) sau variate.

4. SIMBOLISMUL SUNETELOR ŞI MOTIVAREA LIMBAJULUI. Problema rimei şi a figurilor de sunet e o problemă de tehnică literară de care se ocupă specialiştii în

poetică, retorică şi stilistică. Ar fi o naivitate să ne închipuim că în procesul efectiv de creație poeții recurg în mod deliberat la valorile acestor clasificări. Confruntarea lor e una cu limbajul pur şi simplu şi nu cu schemele şi conceptele unor procedee. Există fără doar şi poate şi un inefabil în creație (în care temperamentul creatorului, psihologia, sensibilitatea şi fiziologia lui sunt mai importante decât orice tehnică literară conştientizată) pe care teoreticienii şi specialiştii în taxinomii stilistice se străduiesc să-l conceptualizeze post- factum, în modele implacabil relative. Teoria literaturii se vede nu o dată depăşită de probleme ale ontologiei creației dificil de controlat. De aceea problema sunetelor în poezie trebuie să fie discutată şi în alt mod, mai puțin tehnic,ținând seama de o foarte veche concepție mistică, potrivit căreia sunetele ar trebui să corespundă obiectelor pe care le denumesc.

În realitatea imediată, sunetele (cuvintele pe care ele le alcătuiesc), nu corespund obiectelor, şi asta pentru că – s-a spus în nenumărate ocazii – divinitatea ar fi încifrat de la început adevăratul sens al lumii într-un limbaj aparent, cel instrumental. Rostul filosofilor şi al poeților ar fi atunci acela de a căuta corespondența adevărată dintre sunet şi obiect. Au existat în Evul Mediu, în Renaştere, Manierism şi Romantism poeți care au considerat că poezia lor intonează muzica universului, îi exprimă esența. Credința că limbajul poeziei e un limbaj motivat, care surprinde autentic raportul dintre cuvinte şi obiecte, e foarte veche şi persistentă. O întâlnim şi la poeții secolului nostru. Această credință n-a putut fi zguduită nici măcar de teoriile lingvistice moderne, de la Saussure încoace, privind arbitrarietatea semnului lingvistic.

Totuşi, situându-ne strict la nivelul sunetelor, lucrurile nu sunt chiar atât de simple. Arbitrarietatea e o valoare relativă. Cercetările întreprinse de savanți ca Sapir, Newman, Wissemann, Fonagy, au arătat că predominarea anumitor sunete în poezie nu este întâmplătoare. Consoanele dure domină în poemele care exprimă revolta, nemulțmirea, mânia. Cele moi sunt preferate în poemele care au ca obiect tandrețea, sentimentele blânde. R este masculin şi întunecat, L este feminin şi luminos, T este uşor, rapid şi subțire, U este sumbru, (ca în poemul "Plumb" al lui Bacovia). Există limbi în care opoziția semantică dintre cuvinte este dublată de opoziția lor fonetică. Roman Jakobson dă ca exemplu pentru limba rusă perechea deni-noci "unde vocala ascuțită şi consoana înmuiată a cuvântului «diurn» se opun vocalei grave din cuvântul «nocturn»"[187]. În engleză (day-night) sau română (zi-noapte) se poate verifica aceeaşi situație. Nu însă şi în franceză, unde vocalele grave şi acute sunt invers distribuite în jour şi nuit. De aceea într-una din meditațiile sale din Divagări Mallarmé îşi

[187] Roman Jakobson – **Essais de linguistique générale**, "Les Editions de Minuit", 1963, pag. 241.

acuză limba nativă de perversitate fonologică, fără să se gândească poate că francezii pot avea un alt sentiment al zilei şi al petrecerii timpului dect alte popoare. Dar nu asta e important, ci faptul că, pornind de la acest exemplu deviant, Jakobson emite ideea că singur limbajul poetic e în măsură să corecteze defectele limbii instrumentale. În situaţia dată faptul este posibil fie “înconjurând cuvântul noapte cu foneme grave şi cuvântul zi cu foneme ascuţite, fie prin recurs la o deplasare semantică, substituind imaginilor ţinând de clar şi obscur asociate cu ziua şi noaptea, alte corelative sinestezice ale opoziţiei grav / ascuţit, în care contrstează de exemplu căldura grea a zilei cu prospeţimea aeriană a nopţii”[188].

Există, prin urmare, şi un simbolism al sunetelor, prezent în limba uzuală mai ales în onomatopee şi interjecţii. Poeţii au încercat să valorifice acest simbolism la nivelul întregului limbaj poetic, ajungând într-adevăr la asociaţii sinestezice care motivează relaţia dintre semnificat şi semnificant. Se pare, potrivit cercetărilor specialiştilor, că poemul lui Rimbaud “Les voyelles” (Vocalele) stabileşte o asociere între sunete şi culori deloc arbitrară. Foneticienii au demonstrat, cum spuneam, că există sunete luminoase (t, d, e, i) şi sunete grave (p, b, o, u). Dar iată poemul lui Rimbaud (în traducere de Petre Solomon):

A negru, E alb, I roşu, U verde, O de-azur / Latentele obârşii vi le voi spune-odată: / A, golf de umbră, chingă păroasă-ntunecată / A muştelor lipite de-un hoit, jur-mprejur; / / E, pânza, abur candid, umbrelă-nfiorată, / Lănci de gheţari hieratici, şi spiţe de-un alb pur, / I, purpuri, sânge, râsul unei frumoase guri / Cuprinsă de mânie, sau de căinţă beată; / / U, cicluri, frământare a verzilor talazuri, / Adânca pace-a turmei ce paşte pe islazuri, / Şi-a umbrelor săpate pe frunţi, de alchimie; / / O, trâmbiţă supremă cu ţipătul ciudat, / Tăceri pe care Îngeri şi Aştri le străbat / – Omega, licăr vânăt ce-n ochii Ei învie!

Fără a încerca o comparaţie cu modelul simbolic al lui Rimbaud, deşi ea s-ar putea face, să vedem şi modul cum gândeşte problema vocalelor un prozator, Ernest Jünger; “Dacă A înseamnă înălţimea şi lărgimea, O înălţimea şi adâncimea, E golul absolut şi nobleţea, I viaţa şi putrezirea, U e procreaţia şi moartea. Prin A invocăm puterea, prin O lumina, prin E spiritul, prin I lumea carnală şi prin U ţărâna maternă. Acestor cinci sunete, cu puritatea şi tulburările lor, în amestecurile şi întrepătrunderile lor, consoanele le adaugă multilateralitatea materiei şi mişcării. Puţine chei deschid drumul spre preaplinul lumii, aşa cum o face limbajul pentru ureche”[189].

Problema motivării limbajului (temă esenţială şi a sonetului lui Rimbaud care în definiţiile lui nu face altceva decât să arate care sunt vocalele corespondente unor lucruri, fenomene şi categorii specifice), e obsedantă în poezia tuturor timpurilor, iar

[188] Roman Jakobson – *op. cit.*, pag. 242.
[189] Ernest Jünger – **Lauda vocalelor**, în “Secolul XX”, nr. 325-326-327.

nivelul fonologic al textului e unul în care relația imitativă dintre cuvinte şi lume se realizează aproape spontan. Figurile de sunet, aliterația, asonanța, onomatopeele alcătuiesc, din acest punct de vedere, aşa-numita categorie a mimologismelor. Termenul îi aparține lui Gérard Genette şi el a fost preluat în teoria literară românească de Nicolae Manolescu în studiul său intitulat Despre poezie (1987). Pentru criticul român "Mimologismele nu sunt altceva, la urma urmelor, decât o speculare a laturii verbale a cuvintelor, în scopul de a deplasa atenția de pe sens (obnubilat sau evacuat) pe formă"[190]. Unul dintre reflexele spontane ale poeziei e acela de a regândi raportul dintre substanța acustică a cuvintelor şi sensurile lor uzuale. Limbajul poeziei concentrează atenția cititorului asupra învelişului sonor al noțiunilor tocmai pentru a le estompa semnificația curentă şi a regăsi semnificatul lor originar. Unul dintre cele mai îndrăznețe procedee, de natură fonetico-gramaticală, e acela al desemantizării, prin inventarea unor cuvinte inexistente în limbă, însă a căror formă e în măsură să sugereze nemijlocit nişte obiecte, acțiuni şi calități imaginare. Iată exemplul unei strofe dintr-o poezie a Ninei Cassian (din volumul *Lotopoeme*, 1972) scrisă în limba spargă:"Te-mboridez, guruvă şi stelpică norangă, / te-mboridez să-ți calpeni introstul şi să-ți gui / multembilara voşcă pe-o crepitură fangă / şi să-ți jumizi firiga lângă-un hisar mărui". În loc orice comentariu, să reținem în continuare aceste observații aparținând aceluiaşi critic:"După părerea mea, poezia modernă recurge la acest procedeu (desemantizarea n. n.) nu atât din dorința de a restitui limbajul unui paradis prelingvistic, cât din aceea de a ne lăsa impresia că posedă mijloace de a «corecta» limba naturală, motivând-o în raport cu ideile şi cu lucrurile.

Toate aceste formații sunt, de altfel, construite pe baza unei limbi naturale date şi ni s-ar părea mai normal să le considerăm post-lexicale. Post-lexicalitatea este o imitare a lexicalității: are aparența limbii obşteşti, din care însă a evacuat sensurile, ca să-şi apropie mai bine obiectele"[191]. Mimologismele stratului material al poeziei nu sunt însă doar de natură fonematică sau post-lexicală. Ele pot consta şi în exploatarea spațiului tipografic ca atare, ajungându-se la tipografisme (scrierea poemului cu caractere tipografice de diferite mărimi, forme şi chiar culori) sau la caligrame (caz în care textul mimează forma obiectului despre care vorbeşte), În poezia secolului nostru au experimentat pe această latură a motivării: Guillaume Appolinaire, E. E. Cummings, Isidore Isou, Christian Morgenstern şi alții.

5. RITMUL ÎN PROZĂ. Până aici am vorbit despre problemele instrumentației, despre eufonie, figurile de sunet, oonomatopee, simbolism fonetic, motivare sonoră. O problemă distinctă de acestea e problema ritmului şi a metrului, adică a

[190] Nicolae Manolescu – **Despre poezie**, "Cartea Românească", 1989, pag. 27.

[191] Nicolae Manolescu – *op. cit.*, pag. 27.

cantității şi duratei vocalelor (în limbile cu metrică cantitativă, precum latina) sau a accentuării şi neaccentuării lor (în limbile europene moderne, cu metrică calitativă). Ştiința care studiază aceste aspecte sonore este prozodia sau metrica. Domeniul conține o mulțime uriaşă de observații istorice şi teoretice, pentru că el era foarte bine dezvoltat încă din Antichitatea greco-latină. Astăzi, când poezia a început să îmbrace forma discursului, a versului liber, metrica a căzut oarecum în dizgrație. Totuşi problema ritmului rămâne în poezie esențială, chiar dacă ea nu reprezintă o problemă poetică specifică. Limba cotidiană însăşi îşi are ritmurile sale. Ritmul se identifică în poezie cu metrul, dar există şi un ritm al prozei. Orice propoziție, fie ea cât de banală, poate fi scandată, împărțită adică în silabe lungi şi scurte, accentuate şi neaccentuate. Dar asta nu înseamnă că ritmul prozei poate fi încadrat în tipare ritmice exacte.

Dincolo de asta, trebuie să facem deosebirea între proza artistică (unde efectele ritmice sunt deliberate) şi proza comună, unde efectele ritmice sunt întâmplătoare. Între proza lui Mateiu Caragiale si cea a lui Augustin Buzura e o distanță considerabilă, nu întotdeauna bine sesizată. Ritmul prozei artistice, numită de unii teoreticieni şi ornamentală, poate fi definit ca o organizare a ritmurilor obişnuite ale vorbirii. Wellek şi Warren observă că ritmul prozei artistice "se distinge de proza obişnuită printr-o mai mare regularitate a distribuirii accentelor, care totuşi nu trebuie să ajungă la izocronism (adică la regularitatea intervalelor de timp dintre accentele ritmice). De obicei, într-o propoziție normală există considerabile diferențe de intensitate şi înălțime, în timp ce în proza ritmată există o tendință marcată de nivelare a deosebirilor de accent şi înălțime"[192]. Tradiția prozei ritmice, a prozei în formă recitativă, după expresia lui Tomaşevski, vine din proza oratorică latină, dar şi din imitarea timpurie a cadențelor biblice. Două exemple elocvente pentru această situație găsim în proza românească a secolului trecut, Pseudokynegetikos de Al. Odobescu şi Cântarea României de Alecu Russo, primul text fiind expresia unui stil clasic, bazat pe largi perioade sintactice, celălalt rezultând dintr-o retorică frastică avându-şi originea în versetele creştine.

Din tradiția prozei artistice se naşte în lumea modernă, odată cu Baudelaire (Mici poeme în proză, 1869) o specie literară hibridă, pe jumătate lirică, pe jumătate epică – poemul în proză – în care ritmul reprezintă o componentă esențială. Cultivat de poeții simbolişti şi cei moderni, poemul în proză caută, potrivit aspirației lui Baudelaire "miracolul unei proze poetice muzicale (…) îndeajuns de suplă şi de sacadată pentru a se adapta mişcărilor lirice ale inimii"[193], dezvoltându-se pe dominanta unui

[192] Wellek şi Warren – **Teoria literaturii**, EPLU, 1967, pag. 218.
[193] Citatul Ap. Mihai Zamfir – **Palatul fermecat. Antologia poemului românesc în proză**, "Minerva", 1984, pag. XI.

ritm psihologic, interior ce subminează regularitatea mecanică a metricii clasice.

În literatura noastră, unul dintre cei mai importanți promotori ai speciei este Dimitrie Anghel. Un studiu asupra componentei sonore a textelor sale (pe care îl face Mihai Zamfir în “Prefața” la “Antologia poemului românesc în proză”) permite evidențierea nu doar a unui ritm fonetic (fraze sau fragmente de fraze omologabile versurilor), ci şi a unui ritm sintactic şi semantic, expresie a unei armonii constructive superioare. Observațiile cercetătorului român se impun de la sine: “ formule inițiale şi finale asemănătoare deschid şi închid textul poemului, marcându-i vizibil granițele; recurența unor termeni sau a unor sintagme face ca textul să pulseze într-un mod specific, datorită ritmului intern; similitudinea structurii sintactice a anumitor fraze conferă o schemă strofică ansamblului. Trebuie constatat că ritmul ca unitate de bază s-a infiltrat la toate nivelele textului şi că nici o secvență semnificativă nu poate fi definită în afara lui”[194].

Afirmam mai înainte că în proza obişnuită efectele ritmice sunt întâmplătoare, în sensul de nedeliberate. Faptul acesta nu înseamnă însă că în discursul epic lipsit de intenția artisticității ritmul este absent. Boris Tomaşevski arată că în proză se manifestă ritmul normal al vorbirii, fenomen şi el analizabil. Există o unitate de bază a oricărui text de proză pe care teoreticianul rus o numeşte kolon. “În fiecare kolon în parte există câte un cuvânt accentuat mai puternic (accentul logic), care reuneşte în jurul său cuvintele alăturate ale kolonului. În afară de aceasta, intonația (adică ridicarea şi coborârea vocii, accelerarea şi încetinirea pronunțării, pauzele) diferențiază mai mult sau mai puțin clar un kolon de altul. Fiecare kolon este compus din câteva cuvinte (rar dintr-unul singur) cu un număr diferit de silabe şi cu o poziție diferită a accentelor”[195]. Kolonul este aproximativ echivalent cu versul din poezie şi el poate fi divizat în nişte unități respiratorii minimale (cuvinte, sintagme) numite kola. Ele imprimă ritmul prozei. Kola scurte şi net disociate crează o vorbire sacadată, alertă şi energică, precum în acest fragment dintr-un roman al lui Andrei Belîi: “Clipa, camera, strada, întâmplarea, satul, anotimpul, Rusia, istoria, anotimpul – aceasta este scara expansiunilor mele; treptele ei sunt cele pe care le urc… spre cei care aşteaptă, spre cei care vor veni; oameni, evenimente şi chinurile mele de cruce…”.Kola lungi, nediferențiate precis (prin virgule, pauze), creează un ritm lent, încetinit. Când ritmul se impune în proză cu evidență, kola se află într-un raport de egalitate sau analogie, realizată de multe ori prin paralelisme sintactice şi lexicale. Mai multe kola înlănțuite în cadrul unei fraze formează perioade. “Cu cât

[194] Mihai Zamfir – **Prefață** la *op. cit.*, pag. XVII.
[195] B. Tomaşevski – **Teoria literaturii. Poetica**, “Univers”, 1973, pag. 111.

perioadele sunt mai înguste, cu atât ritmul este mai evident, iar diviziunea mai lesne de receptat acustic”[196].

6. RITMUL ÎN POEZIE. NIVELELE RITMULUI. Prezența ritmului în poezie comportă o cu totul altă discuție. Şi asta pentru că din Antichitate şi până în romantism ritmul înțeles ca rezultat al aplicării unor principii metrice preexistente la o matrice lingvistică dată a constituit factorul esențial al diferențierii poeziei de proză. Pentru Aristotel poezia înseamnă vorbire versificată, rostire ritmică, idee pe care o întâlnim şi la Wordsworth, în prefața sa la volumul *Balade lirice* din 1800. E adevărat că sistemul fix al regulilor prozodice a fost dublat timp de secole de norme retorice referitoare la figurile de sens specifice poeziei: metafora, epitetul, hiperbola, metonimia etc. Însă ritmul a fost considerat tot timpul mai important decât metafora, forma limbajului poetic având o mai mare valoare distinctivă decât substanța lui.

Aşa cum arată Nicolae Manolescu “poezia, ca limbaj normat şi oblic, s-a opus multă vreme prozei, ca limbaj normal şi direct, în virtutea unui principiu de echivalență. Părerea cea mai răspândită în epoca veche a fost aceea că poezia exprimă acelaşi lucru ca şi proza, dar într-un mod diferit: se presupunea că e de ajuns să renunțăm la constrângerile prozodice şi să descifrăm figurile pentru a obține o « traducere » perfectă a poeziei în proză”[197]. Ritmul nu este, prin urmare, un element facultativ al textului poetic, ci o componentă esențială, inevitabilă, chiar şi în acele creații lirice posterioare romantismului în care versul clasic este înlocuit cu versul liber. Vom vedea imediat că putem vorbi în poezie despre un ritm prozodic, specific poeziei tradiționale, şi despre un ritm psihologic, realizat prin versul liber, întâlnit în poezia simbolistă şi modernă. Întreaga istorie a poeziei trebuie înțeleasă şi ca o istorie a transformării noțiunii de vers, ținând însă seama de aceste observații cu valoare de postulat ale lui Osip Brik: “Versul se supune nu numai legilor sintaxei, ci şi acelora ale sintaxei ritmice, adică o sintaxă în care legile sintactice obişnuite se complică şi cu cerințe ritmice. În poezie, versul este grupul de cuvinte fundamental. În vers, cuvintele se combină în acelaşi timp potrivit legilor sintaxei prozei şi potrivit unei legi anumite a ritmului, Această existență a două legi care acționează asupra aceloraşi cuvinte constituie particularitatea distinctivă a limbii poetice. Versul este rezultatul unei combinări de cuvinte, în acelaşi timp ritmică şi sintactică”[198].

Să mai adăugăm şi faptul că dacă, pentru cei vechi, ritmul e rezultatul unui calcul matematic cu silabe lungi sau scurte, accentuate sau neaccentuate, unii poeți moderni (Maiakovski şi futuriştii ruşi), au înțeles ritmul ca pe un factor primordial de

[196] B. Tomaşevski – *op. cit.*, pag. 113.
[197] N. Manolescu – **Despre poezie**, “Cartea Românească”, 1987, pag. 75.
[198] Osip Brik – *op. cit.*, pag. 128.

natură corporală, decisiv pentru configurația unei poezii, anterior nu doar cuvintelor, ci şi metrului ca atare. Maiakovski, de pildă, arată că ritmurile poeziei lui s-au născut din stimuli exteriori aparținând vieții cotidiene, dar că ritmul este, în ultimă instanță, o valoare personală: “Străduința de a organiza mişcarea, de a organiza sunetele dimprejur, descoperindu-le caracterul, particularitățile, formează una din laturile principale şi permanente ale muncii poetice – pregătirea rezervelor ritmice. Nu ştiu dacă ritmul există în afara mea sau numai în mine – cred că mai curând în mine. Dar, pentru a-l trezi, trbuie să existe un impuls (…). Ritmul este forța esențială, energia esențială a poeziei. Nu-l poți explica, nu poți vorbi despre el decât aşa cum se vorbeşte despre magnetism sau electricitate”[199].

Pentru Maiakovski, ritmul pare o forță irațională, neexplicabilă, posedându-l, precum daimonul la vechii greci, pe cel care scrie. În ciuda acestei convingeri, firească în cazul unui creator, încercările de analiză ştiințifică a ritmului în poezie nu sunt puține. Multe dintre aceste încercări, soldate cu rezultate remarcabile, aparțin formaliştilor ruşi (Brik, Jirmunski, Tomaşevski, Tînianov, Jakobson etc). Membru al şcolii de lingvistică de la Praga, Josef Hrabak este autorul unei *Introduceri în teoria versificației* (1970). Astăzi problemele ritmului sunt abordate de specialişti ca Henri Meschonnic, Paul Zumthor, Emile Benveniste, Iuri Lotman.

La noi o cercetare deosebit de serioasă a problemelor care ne preocupă întâlnim în lucrarea lui Mihai Dinu, *Ritm şi sintaxă în poezia românească* (1986). Ne interesează mai puțim felul în care autorul discută trăsăturile prozodice ale poeziei autohtone şi merită să avem aici în vedere modelul teoretic care fundamentează întreaga cercetare. Mihai Dinu respinge atât punctul de vedere care susține că ritmul este o dimensiune exterioară şi abstractă a expresiei lingvistice, cât şi ideea că ritmul e un rezultat al ordinii cuvintelor unei limbi date într-o comunicare de tip poetic. Poezia se naşte, potrivit autorului, dintr-o dublă mişcare: de adecvare la un tipar ritmic abstract dar şi de adaptare a acestui tipar la spiritul limbii. Tocmai din acest motiv, nu putem vorbi despre o singură dimensiune a ritmului. Într-o poezie există mai multe nivele la care ritmul e sesizabil. Primul nivel e acela la care orice poezie se prezintă ca un sunet specific, ca o “melodie” indivizibilă în elemente constitutive, cu o valoare de sine stătătoare. Nivelul următor conține deja ideea de regularitate. “Melodia” textului poetic constă într-o succesiune de elemente temporale ce se aseamănă unele cu altele. La cel de al treilea nivel se află situat arhetipul ritmic al poeziei. Repetarea periodică a unităților asemenea poate fi segmentată în structuri binare, ternare sau cuaternare. Mai departe, din arhetipul ritmic se dezvoltă matricea sau prototipul

[199] V. Maiakovski – **Cum se fac versurile?** în “Despre munca scriitorului”, “Cartea Rusă”, 1955, pag. 59-60.

ritmic, un model în care pot fi înscrise toate poeziile de un anume fel. Cel de-al cincilea nivel corespunde poemului concret, prozodiei sale concrete care este varianta prin care se manifestă matricea, în funcție de materialul lingvistic la care apelează poetul. Ultimul nivel se identifică cu imanența textului, cu elementele lexicale ce compun poezia. Ne aflăm, cum se vede, în fața unei organizări piramidale care oferă avantajul de a putea explica multe dificultăți şi contradicții legate de existența ritmului. Prototipul ritmic se caracterizează printr-o regularitate (rezultată din picioare metrice bisilabice, trisilabice sau cvadrisilabice în care accentele sunt dispuse exact) pe care nu o mai întâlnim la nivelul următor (al cincilea). Versurile concrete ale unei poezii nu respectă decât parțial matricea lor abstractă. Accente care în interiorul matricei sunt obligatorii pot în structura ritmică a unui vers să lipsească cu totul. Eroarea prozodiei clasice e aceea de a fi privit ritmul ca pe o formă precis determinată ce se aplică mecanic oricărei poezii.

7. MODELE DE ÎNREGISTRARE ŞI EXPLICARE A RITMULUI. Teoria prozodiei grafice, – prezentă în manualele Renaşterii – are în vedere numai nivelul patru al ritmului, prototipul prozodic. Prozodia grafică se foloseşte de semne abstracte prin care sunt notate silabele accentuate (/_) sau neaccentuate (_). În modelele prozodice ale antichității întâlnim semnul (_) pentru silaba lungă şi semnul (∪) pentru silaba scurtă. dar şi unele tratate de versificație moderne utilizează aceste semne, făcând echivalență silabă lungă – silabă accentuată, silabă scurtă – silabă neaccentuată. Anticii cunoşteau un număr mare de măsuri (picioare) ritmice: 4 măsuri bisilabice, 8 măsuri trisilabice şi 16 măsuri cvadrisilabice. În poezia lumii moderne, odată cu Renaşterea, aceste tipare ritmice se reduc considerabil, esențiale rămânând iambul (_ /_), troheul (/_ _), anapestul (_ _ /_), amfibrahul (_ /_ _) şi dactilul (/_ _ _). În Antichitate, între picioarele metrice cvadrisilabice cele mai cunoscute sunt peonul, coriambul, epitritul şi spondeul.

O altă teorie e teoria muzicală, întemeiată pe concepția că rolul metrului în poezie e similar rolului ritmului în muzică. În acest caz, ceea ce se urmăreşte e tocmai depăşirea viziunii mecanice despre ritm, văzut ca o structură abstractă, invariabilă. Teoria muzicală încearcă să aibă în vedere nivelul al cincilea al ritmului, cel la care sunt luate în considerare accentele concrete prezente în cuvintele concrete ale unei poezii. Conform acestei teorii, fiecărei silbae din cuprinsul unui vers i se poate atribui o notă muzicală, de înălțime nedeterminată. Silaba lungă e notată prin doime, cea semiscurtă prin pătrime, cea scurtă prin optime. În felul acesta fiecare vers poate fi reprezentat printr-o înlănțuire de note muzicale cuprinse în măsuri. Sistemul acesta de notare e potrivit versurilor cantabile, nu şi celor în stil familiar sau

retoric. El nu poate fi folosit pentru poeziile în vers liber. Plus că el pare să propună recitarea cântată a tot ceea ce este poezie.

De o destul de mare audiență se bucură în prezent teoria metricii acustice, care studiază sunetul poetic pe baze ştiinţifice, cu ajutorul oscilografului, care înregistrează intensitatea, viteza, variația de înălțime a sunetelor în timpul recitării. Avantajul acestei modalități de înregistrare constă în faptul că ea permite determinarea nu doar a ritmului, ci şi a intonației unei poezii. Din păcate, atât metrica muzicală, cât şi cea acustică, au defectul că se bazează exclusiv pe interpretările recitatorilor şi pe sunetul luat în sine. Or, ştim bine că recitarea nu este identică cu poezia. Cât despre sensul cuvintelor, nici acesta nu poate fi ignorat, dacă vrem să înțelegem cu adevărat metrul unei poezii anume. Cum am arătat şi mai înainte, modelul abstract al metrului e una, dar realizarea lui concretă într-o poezie e cu totul altceva. Poezia diferiților autori poate folosi aceleaşi modele metrice abstracte, individualizate de la caz la caz de vocabularul, simțul muzical şi tonusul verbal al fiecăruia.

Acest fapt a fost înțeles şi demonstrat la începutul secolului nostru de formaliştii ruşi. Ei au aşezat metrica pe o bază complet nouă, eliminând noțiunea de picior metric, esențială în teoriile tradiționale. S-a văzut că posibilitatea de a grupa segmente lingvistice în jurul unei silabe accentuate nu apare doar în poezie, ci şi în proză şi în limba comună. S-a ajuns astfel la concluzia că unitatea de bază a ritmului nu este piciorul metric, ci întregul vers. Dacă putem totuşi vorbi de picioare metrice – arată formaliştii ruşi – nu trebuie să concepem existența lor independentă, ci numai în legătură cu versul din care fac parte. Nici accentele în cadrul versurilor nu sunt egale. Fiecare accent îşi are propriile lui caracterstici, în funcție de poziția ocupată în cadrul versului. Principiul organizator al versului nu este acelaşi în toate sistemele metrice. Acesta poate consta nu numai în succesiunea silbelor accentuate sau neaccentuate, lungi sau scurte, ci şi în "melodia" secvenței versificate, în succesiunea sunetelor de diferite înălțimi, care în versul liber e singura trăsătură ce deosebeşte poezia de proză. Dacă n-am şti, din context sau după punerea în pagină, că o secvență în vers liber este o unitate poetică, noi am putea s-o citim ca pe un pasaj de proză, fără să ne dăm seama că nu e proză. Dacă ştim că ceea ce citim e poezie, intonația noastră va fi diferită.

Potrivit formaliştilor ruşi, poezia e un fel de sistem contrapunctic, un compromis între sistemul metric dat (matricea sau prototipul în modelul lui Mihai Dinu, corespunzând nivelului patru) şi ritmul obişnuit al vorbirii (dimensiune absentă în modelul lui Mihai Dinu, considerată probabil exterioară poeziei). Trebuie făcută distincția între impulsul ritimic, care e dinamic, progresiv, subiectiv, şi modelul metric care este static, obiectiv. Impulsul ritmic modifică metrul, el influențează alegerea cuvintelor, structura sintactică, întregul sens al poeziei.

De aici rezultă că diferitele şcoli poetice şi diferiţi autori respectă în mod propriu modelele metrice ideale iar istoria versificației este istoria unui conflict permanent atât între normele metrice cât şi între impulsul ritmic interior şi sistemul metric exterior.

8. VERSUL LIBER. Noţiunea vers liber a fost deja amintită de câteva ori în considerațiile anterioare. Înainte de a vedea în ce relație se află ea cu figurile de sunet, metrul şi ritmul, e nevoie de două observații preliminare. Considerată în implicația ei etimologică, noţiunea "vers liber" pare o contradicţie în termeni. Cuvântul vers provine din latinescul versus care înseamnă "brazdă", "şir", "rând scris", "vers". El face parte dintr-o familie semantică (în care sunt incluse şi verbul verso,-are – "a răsuci", "a întoarce pe o parte şi pe alta" sau substantivul versatio, -onis – "învârtire", "schimbare", "răsturnare") pentru care esențială e ideea de mişcare repetabilă, de recurenţă. Toată poezia europeană de până la simbolism se bazează pe această idee structurantă. Ea privilegiază repetiția ca factor constitutiv al oricărui text. Într-o poezie tradițională se repetă aceeaşi măsură metrică (versurile având lungimi egale), aceleaşi picioare metrice, aceleaşi poziții ale accentelor, aceleaşi finaluri de vers (rimele).Tocmai acestea sunt şi elementele care deosebesc, până la Baudelaire şi Rimbaud, poezia de proză. Astfel, nu se poate spune că limbajul poeziei tradiționale e un limbaj distinct, autonom, cu o gramatică şi semantică proprie. Am văzut mai înainte că în opinia comună – reluată de Nicolae Manolescu în *Despre poezie* – s-a crezut multă vreme că "poezia exprimă acelaşi lucru ca şi proza, dar într-un mod diferit", cu ajutorul versului care este o expresie prozodică imediată. În raport cu limbajul transformat în poezie, prozodia este constrângătoare dar şi distinctivă. În calitatea ei de vers, poezia tradițională echivalează cu o formă de monotonie ce nu poate fi eludată decât prin renunțarea la principiul repetiției metrice. Exact acest principiu al monotoniei ritmice va fi contestat de poeții simbolişti prin ideea lor a versului liber. Ceea ce urmăresc simboliştii e să renunțe nu la ritmul în sine, ci la ritmul rezultat din aplicarea consecventă a unor formule metrice recurente. Dar în felul acesta "rostirea lirică" se apropie periculos de mult de proză şi atunci, pentru a păstra în continuare diferenţa tradițională poezie – proză, noţiunea de vers liber devine implacabilă. În realitate ar fi fost nevoie de o altă denumire, pentu că versul înseamnă în esenţa sa constrângere, formă repetitivă.

Cea de-a doua observație pe care trebuie să o facem priveşte însăşi istoria noţiunii de vers liber. Astăzi încă există prejudecata că versul liber e o invenție a simbolismului. Lucrurile nu sunt chiar atât de simple. O istorie temeinic documentată a versului liber nu există nici astăzi. De fapt, noţiunea însăşi e încă pusă sub semnul întrebării de mulți cercetători. În opinia lui Ladislau

Gáldi (Introducere în istoria versului românesc, 1971), de pildă, versul liber nu este altceva decât o specie de "vers heterometric corespunzând diferiților metri tradiționali", un hibrid care "se sprijină ori pe rămăşițele formelor tradiționale (unități metice, rime) ori pe câteva elemente de bază ale stilisticii poetice"[200].

Nici Vladimir Sreinu în *Versificația modernă* (Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber, 1966) nu ajunge la concluzii care să evidențieze trăsături distinctive clare şi incontestabile ale versului liber în raport cu versul metric. Cercetarea teoreticianului român constituie însă un studiu de referință în materie. Tocmai în ceea ce priveşte istoria versului liber, Vladimir Streinu arată că formele sale antecedente coboară mult în timp față de a doua jumătate a secolului trecut. Versul liber e întâlnit în psalmii şi ditirambii Antichității timpurii, în poezia latină medievală, în madrigalul italian şi francez al secolului XVI. Au utilizat versul liber Ronsard, La Fontaine în fabulele sale, dar şi Molière, Chenier, Lamartine, Hugo, Musset. Unii poeți simbolişti, precum Gustave Kahn, primul teoretician al versului liber, leagă apariția acestei noi forme de influența metricii populare. Există însă de-a lungul istoriei poeziei mai multe tipuri de versuri libere. O primă categorie e aceea a versurilor neregulate obținute prin îndepărtarea conştientă de normele clasice ale ritmului, rimei, măsurii şi strofei. Trebuie să avem în vedere apoi versurile liberate, "rezultatul reformei romantice care, modificând tetrametrul clasic în trimetru, a schimbat odată cu ritmul şi tipul strofei, măsura versului, fără să păstreze simetria revenirii lor" şi, în sfârşit, numim versuri libere rândurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sunt aplicate numai ad libitum, începând cu experiența formală a simboliştilor francezi"[201]. În studiul său, Vladimir Streinu susține că versul liber e o problemă în special a literaturii franceze care, dată fiind tradiția constrângătoare a alexandrinului neoclasic, a simțit cu mai multă acuitate nevoia unei eliberări metrice.

Primele semne ale acestei eliberări apar odată cu interesul manifestat de unii poeți (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé) pentru "poemul în proză", obsedat de valorile muzicale ale limbajului. În felul acesta forța ritmului încetează să mai fie căutată în metrul fix şi abstract, pentru a se confunda, după expresia lui Baudelaire, cu "manifestările lirice ale sufletului". În ce priveşte muzicalitatea ritmului, aceasta nu este doar rezultatul pedalării insistente pe anumite figuri de sunet, ci şi expresia unei voințe de a construi poezia în conformitate cu structurile armonice ale muzicii simfonice. Trecerea de la poemul în proză la poezia în vers liber pur şi simplu pare un proces în firea lucrurilor, pe care în mod exemplar îl ilustrează

200 Ladislau Gáldi – **Introducere în istoria versului românesc**, "Minerva", 1971, pag. 331 şi 334.

201 Vladimir Streinu – **Versificația modernă**, E P L, 1966, pag. 22.

Rimbaud: ciclul său intitulat *Iluminări* (1875) conține atât poeme în proză cât şi două poezii, *Marină* şi *Mişcare*, în vers liber, ambele datând din 1872. Mulți istorici şi critici literari sunt înclinați să vadă în aceste texte prima expresie autentică a verslibrismului din poezia modernă. Reproducem ca exempu prima poezie: "Care de-argint şi de aramă- / Prore de-oțel şi de-argint- / Învolbură spuma- / Ridică tulpinile uscate ale mărăcinilor / Suflul câmpiei, / Şi făgaşele nemăsurate ale refluxului, / Gonesc în cerc spre răsărit, / Către pilaştrii codrului, / Către trunchiurile cheiului, / Izbite-n colțuri de vârtejuri de lumină." (în româneşte de N. Argintescu Amza).

Unul dintre teoreticienii simbolişti ai versului liber este Gustave Kahn care într-un articol din 1912 (*Versul liber*) afirmă următoarele: "Însemnătatea acestor tehnici noi, în afară de punerea în valoare a armoniilor neglijate din constrângere, va sta în faptul de a îngădui oricărui poet să-şi conceapă în sine versul sau mai degrabă strofa, să-şi scrie ritmul propriu şi individual în loc să imbrace o uniformă croită de mai înainte şi care îl sileşte a nu fi decât elevul cutărui glorios predecesor"[202]. Ceea ce distinge şi în viziunea lui Gustave Kahn această nouă poezie de proză e muzica, versul liber fiind mai curgător şi mai fluid decât versul metric, situându-se astfel mai aproape de sugestivitatea sonoră a unei piese muzicale. Acelaşi lucru crede şi Mallarmé pentru care scopul poeziei ar fi acela de "a-şi relua din muzică ceea ce-i aparține", însă sub forma unei pulsații lirice interioare, făcând efortul de a ajunge la "ritmurile imediate ale gândirii ordonând o prozodie"[203]. Însă poetul francez înțelege aici prin prozodie cu totul altceva, expresia cadențată a unor stări psihice şi mentale. În simbolism, impulsul liric de natură interioară e acela care crează forma şi ritmica versului, şi nu invers, ca în poezia tradițională. Trebuie spus, prin urmare, că revoluția tehnică reprezentată în poezie de versul liber îşi are o motivație în primul rând psihologică, poeții simbolişti fiind preocupați de o transcriere cât mai fidelă a emoțiilor şi stărilor caracteristice sufletului modern care nu mai pot fi exprimate prin tipare izometrice, indiferent de structura lor. Dar ajung în felul acesta simboliştii cu adevărat la un nou tip de vers?

Iată ce constată Vladimir Streinu: "Acțiunea lor atacă dintre elementele prozodiei clasice, îndeosebi măsura şi strofa ca fixități arbitrare, cultivând cu exclusivitate ritmul intern. Dar interioritatea emoțiilor, starea admisă de ei înşişi, generează ritmul extern, formulabil oricum numericeşte în scheme matematice. Încât versificația nouă ca şi cea tradițională rezidă fundamental pe acelaşi dublu ritm, psihologic şi matematic, deosebirea fiind numai că, în cazuri imperfecte, versul clasic sacrifică fidelitatea față de mişcările variate ale emoției, ritmului matematic, în timp ce versul liber sacrifică ritmul matematic

---

[202] Citatul Ap. Vladimir Streinu – *op. cit.*, pag. 286-287.
[203] Citatele Ap. *op. cit.*, pag. 287.

ritmului intern. E vorba deci numai de răsturnarea raportului dintre valoarea aritmetică şi valoarea emoţională, care compun împreună orice fel de vers"[204]. Revoluţia verbului liber este – consideră teoreticianul român – o revoluţie iluzorie, singurele mari câştiguri ale simbolismului şi modernismului fiind, pe de-o parte, o mai mare apropiere a poeziei de imediatul vieţii, de dimensiunile ei psihice şi instructive, şi pe de altă parte, o mai puternică individualizare a formulelor poetice de autor. De acum înainte formele poetice nu mai pot fi studiate în funcţie de nişte modele exterioare preexistente. Fiecare poet în parte îşi are ritmul său, respiraţia sa, "arta sa muzicală" inconfundabilă.

9.VERSUL LIBER ŞI VERSUL SPAŢIAL. Rămâne însă de adus în discuţie încă o chestiune, de o extremă importanţă în poezia modernă, direct legată de apariţia versului liber, cea a trecerii poeziei de la un principiu organizator de natură auditivă la un principiu organizator de natură vizuală. E posibil ca adevărata revoluţie poetică declanşată de simbolişti să constea tocmai în această transformare decisivă. În încercarea sa înverşunată de a scăpa de constrângerile metrului şi ale strofei, versul liber descoperă pagina ca spaţiu integral de dsfăşurare a formei poetice. Căutarea unor noi tehnici sonore e dublată implacabil de descoperirea unor noi modalităţi grafice de existenţă şi manifestare a versurilor. După simbolism, această obsesie a vizualităţii se accentuează, încât, potrivit unei obesrvaţii a lui Nicolae Manolescu[205], poezia ajunge în modernism şi curentele de avangardă, să înlocuiască "temporalitatea muzicală" cu "spaţialitatea plastică".

Încă din 1897 Mallarmé, în prefaţa la poemul *Un Coup de Dés n'abolira jamais le Hazard*, afirma că unitatea de bază a poeziei va trebui să fie în viitor pagina, aşa cum altădată fusese versul. Ritmul sonor e astfel înlocuit de acele ritmuri vizuale pe care le crează raporturile dintre cuvintele dispuse în şiruri orizontale şi alburile paginii. În locul liniarităţii clasice a versurilor, e promovată dispersarea lor într-un spaţiu determinat, exploatat în întregime. Mallarmé observă următoarele: "Foaia de hârtie intevine ori de câte ori o imagine, de la sine, apare sau dispare, înlănţuindu-se cu altele, şi cum nu e vorba, la fel ca întotdeauna, de trăsături regulate sau de versuri – mai degrabă de subdiviziuni prismatice ale ideii, ca şi de momentul de apariţie pe care-l prelungeşte interacţiunea lor printr-o exactă regie spirituală – textul se constituie în locuri diferite, mai aproape ori mai departe de firul conducător latent, după cum o cere verosimilitatea"[206]. Cel care citeşte are în felul acesta o viziune simultană a paginii, iar înaintarea lecturii e controlată de ritmuri mai grăbite sau mai încetinite care sunt determinate de mărimea blancurilor ce separă cuvintele textului. De acum

[204] Vladimir Streinu – *op. cit.*, pag. 291.
[205] Nicolae Manolescu – *op. cit.*, pag. 82.
[206] Citatul Ap. Nicolae Manolescu – *op. cit.*, pag. 82.

înainte, de la această intuiție a lui Mallarmé, versul liber începe să se transforme într-un vers spațial.

De el vor beneficia promotorii poeziei concrete (Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Decio Pignatari) şi vizuale (Paul de Vree şi Eugen Gromringer) şi o mulțime de poeți americani, între care e. e. cummings, William Carlos Williams (inițiatorul tehnicii composition by field), William Burroughs (care propune metoda cut up) şi mai ales Charles Olson. Acesta din urmă este autorul unui manifest astăzi celebru (Versul proiectiv, 1950) în care teoretizează datoria poetului de "a înregistra, în acelaşi timp, şi achizițiile urechii sale, şi forța propriului suflu"[207]. Prin "achizițiile urechii" Olson înțelege silaba ca unitate fundamentală a versului, dincolo de caracterul ei accentuat sau neaccentuat. În ce priveşte versul ca atare, acesta trebuie să devină o unitate respiratorie specifică. Poetul american are în vedere atât o matematică anti-prozodică a versului ("Capul prin mijlocirea urechii spre silabă") cât şi o distribuție emoțională a materiei lingvistice în unitățile poetice ("Mâna prin mijlocirea suflului, spre vers")[208]. Pentru a ajunge la această performanță a unei duble articulări ritmice, poetul are la dispoziție un mijloc tehnic esențial: maşina de scris. Paradoxul e acela că maşina de scris, ale cărei posibilități vizuale în ordinea înregistrării spațiale sunt într-adevăr remarcabile, aduce încă o dată arta poetului aproape de arta compozitorului: "Datorită rigidității ei şi preciziei în spațiere şmaşina de scrisţ poate indica cu exactitate suflul, pauzele, suspensiile chiar şi ale silabelor, juxtapunerile chiar şi ale fragmentelor de frază…Pentru prima oară poetul dispune de portativele şi barele de măsură pe care le posedă muzicianul. Pentru prima oară el poate – fără convenția rimei şi metrului – să înregistreze ecoul felului său propriu de a vorbi şi, prin aceasta, să indice cum ar vrea el ca cititorul, în gând sau nu, să dea glas operei sale"[209].

Toată această sumară trecere în revistă a problemelor pe care le ridică nivelul acustic şi cel al structurii formale a poeziei ne pune în fața a două evidențe: ritmul, fie că el se manifestă metric, emoțional sau spațial, reprezintă o componentă fundamentală a poeziei, influențându-i toate aspectele, de la sintaxă la conținut. Pe de altă parte, poezia rămâne tot timpul o formă de creație literară strâns legată de ideea de vers. Cum am văzut, versul liber nu este altceva decât un vers metric mult mai puțin rigid; versul spațial se supune şi el unei administrări prozodice proprii ritmurilor gândirii; versul proiectiv încearcă să împace vizualitatea paginii cu oralitatea rostirii. Chiar dacă poezia se apropie din ce în ce mai mult de proză, ea reuşeşte să rămână un limbaj diferit de limbajul prozei.

---

[207] Citatul Ap. Serge Fauchereau – **Introducere în poezia americană modernă**, "Minerva", 1974, pag. 267.
[208] Idem, pag. 268.
[209] Idem pag. 268-269.

Cap. XIII

XIII. IMAGINEA, METAFORA, SIMBOLUL, MITUL

PRECIZĂRI PRELIMINARE. Am văzut cu un alt prilej cum tot mai mulţi cercetători şi teoreticieni ai textului literar evită să mai discute literatura în funcţie de sistemul celor trei genuri (epic, liric şi dramatic) transmis nouă încă din Antichitate. Astăzi se vorbeşte tot mai mult despre un spaţiu al poeziei şi al prozei, caracterizat prin cel puţin două dimensiuni esenţiale: limbajul figurat şi aspectul ficţional al discursului. Dacă literatura înseamnă **figură** şi **ficţiune**, atunci trebuie să aducem în discuţie câteva elemente prin care figura şi ficţiunea se fac prezente în text. Acestea sunt: imaginea, metafora, simbolul şi mitul. Chiar dacă teoretic primele sunt atribute ale poeziei, iar ultimul implică, în general, forma narativă, în spaţiul concret al textelor această distincţie nu mai este valabilă. Proza, romanul nu se pot dispensa de metaforă şi simbol. Ştim, de exemplu, că romanul **"Ion"** al lui Liviu Rebreanu se compune din două părţi cu titluri metaforice: **"Glasul pământului"** şi **"Glasul iubirii"**; iar "**Pădurea spânzuraţilor**" este un roman cu titlu simbolic. Pe de altă parte, poezia recurge frecvent la substanţa miturilor: Ion Heliade Rădulescu valorifică în cea mai cunoscută poezie a sa mitul Zburătorului.

Totuşi, adevărul este acela că imaginea, metafora, sinbolul şi mitul sunt, în primul rând, principii organizatoare ale poeziei. Definiţia fiecărei noţiuni luate în parte poate fi destul uşor de formulat. În analiza de text, însă, cele patru noţiuni se suprapun adesea. Metafora nu se poate realiza în afara unei imagini. Majoritatea imaginilor poetice conţin metafore şi simboluri. Mitul, la rândul lui, are nevoie de imagini pentru a-şi exprima conţinutul. După părerea lui Wellek şi Warren, cele patru noţiuni rezultă din convergenţa a două aspecte definitorii pentru esenţa poeziei: **aspectul senzorial şi estetic** (care leagă poezia de muzică şi pictură şi o deosebeşte de filosofie şi ştiinţă) şi **aspectul tropologic, figurat,** non-referenţial, care valorifică funcţia emotivă, poetică a limbajului.

Să încercăm în continuare să ne oprim, pe rând, asupra fiecărei noţiuni, pentru a stabilii implicaţiile, aria de cuprindere, sensul lor.

A. IMAGINEA

1. IMAGINEA ÎN PSIHOLOGIE ŞI LITERATURĂ. Problema imaginilor ţine atât de psihologie, cât şi de studiul literaturii. Termenul **imagine** provine din latinescul **imago, -inis**, cuvânt polisemantic, având următoarele sensuri: a) "chip", "portret", "reprezentatre plastică", "statuie"; b) "copie fidelă";

c)”umbră”, “spectru”, “vis”, “ecou”; d)”imagine”, “vedere”, “aspect”, “aparență”. În limba noastră el a fost preluat după francezul **image**.

În psihologie, cuvântul **“imagine”** desemnează o reprezentare mentală, o amintire a unei experiențe senzoriale trecute. După natura elementelor senzoriale care le compun, imaginile au fost clasificate în: vizuale, auditive, tactile, olfactive, gustative, kinestezice şi sinestezice. Imaginile psihice stau, bineînțeles, la baza alcătuirii imaginilor artistice. Toate tipurile de imagini enumerate mai sus pot fi întâlnite şi în poezie. Specific pentru imaginea artistică este caracterul ei concret senzorial. Rolul senzației şi al percepției în constituirea imaginii poetice este atât de important încât, încă de la jumătatea secolului XVIII, Baumgarten, unul dintre întemeietorii esteticii, definea poemul drept “o realizare senzorială perfectă”. În secolul XIX, Arthur Rimbaud afirma rolul poeziei de a ajunge la necunoscut, dar asta numai prin “dereglarea tuturor simțurilor”, ceea ce în textul poetic ca atare duce la un limbaj de o extraordinară senzorialitate, în care domină sinestezia.

Pe lângă tipurile de imagini descrise mai înainte, se mai poate vorbi, atât în psihologie, cât şi în literatură, despre imagini statice şi imagini cinetice (dinamice). S-a mai făcut distincția şi între imaginile “legate” şi cele “libere”. Primele sunt de natură auditivă şi musculară şi apar în mod necesar la lectură, fiind aproximativ aceleaşi la toți cititorii, celelalte, vizuale şi de altă natură, diferă considerabil de la o persoană la alta. Esențial este însă faptul că imaginea e legată inseparabil de simțuri. I.A. Richards, unul dintre cei mai importanți esteticieni şi critici ai secolului nostru, face următoarea observație: “Ceea ce dă forță unei imagini nu este atât vioiciunea ei ca imagine, cât caracterul ei de fenomen mintal legat într-un mod specific de senzație”[210]. Cu alte cuvinte, secretul eficacității unei imagini poetice se află nu în limbaj, ci în senzorialitate şi în psihicul creatorului.

2. PARTICULARITĂȚILE IMAGINII. Foarte importante în constituirea unei imagini artistice sunt analogia şi comparația. Lucrul acesta e mai puțin valabil pentru poezia tradițională şi e esențial pentru poezia modernă. Din credința că în poezie imaginea e totul, la începutul secolului nostru a apărut curentul **imagist**, al cărui teoretician a fost Ezra Pound. Iată cum defineşte el imaginea poetică: “acea reprezentare care, într-o singură clipă reuşeşte să înfățişeze un complex intelectual şi emoțional, să realizeze unificarea mai multor idei disparate”[211]. Programul imagist afirma următoarele: “Credem că poezia trebuie să redea exact particularul, nu să se ocupe de generalități vagi, oricât ar fi ele de… sonore”[212]. Este limpede că imagiştii

---

[210] Citatul Ap. Wellek şI Warren – **“Teoria literaturii”,** EPL, 1967, pag. 247

[211] Ap. Serge Fauchereau – **“Introducere în poezia americană modernă”**, “Minerva”, 1974, pag. 18

[212] Idem, pag. 11.

privilegiază reprezentările intelectual-emoționale în dauna prozodiei. T. S. Eliot, prietenul şi rivalul lui Pound, observă, la rândul lui, superioritatea imaginației lui Dante față de cea a a lui Milton – superioritate rezultată din faptul că primul poet pune accent pe imaginile vizuale, în timp ce al doilea acordă o deosebită atenție imaginilor auditive. Şi într-un caz şi în celălalt, elementul senzorial e prezent. Dar imaginea vizuală poate fi, la rândul ei, reproductivă (de pildă într-o descriere) sau creatoare, ceea ce înseamnă capacitatea de a combina într-un mod propriu diferite elemente ale lumii vizibile. Putem astfel compara un vers al lui Grigore Alexandrescu: "Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate" cu versul eminescian "În cuibar rotind de ape peste care luna zace". La Grigore Alexandrescu avem de-a face cu o simplă descriere a unui fragment de peisaj, care, dacă facem abstracție de ritm şi inversiune, aparține limbajului prozei. La Eminescu, miezul imaginii e o metaforă de o extraordinară pregnanță senzorială. De la romantici încoace, imaginea în poezie începe tot mai mult să însemne trop, figură, gândire analogică. De aceea, în limbajul critic, cuvântul "imagine" este foarte adesea utilizat ca noțiune generică pentru toate figurile de stil. Metaforele, metonimiile, comparațiile, epitetele, simbolurile sunt imagini.

3. IMAGINEA, ESENȚĂ A ACTULUI POETIC. Există şi mulți teoreticieni care susțin că imaginea e ceva total diferit de aceste procedee. După Jean Burgos, un teoretician francez de astăzi, imaginile care trimit la percepție sau la gândire sunt nişte false imagini. Adevărata imagine este "expresia unei realități trăite, netrimițând la nimic anterior ei înseşi şi creatoare a unei ființe de limbaj ce se adaugă realității şi făureşte un sens"[213]. Ea ține de esența însăşi a actului poetic, instituie un raport al cuvintelor cu lucrurile. Faptul acesta e afirmat cu toată convingerea şi de Gaston Bachelard: "A semnifica altceva şi a te face să visezi altcumva, aceasta reprezintă dubla funcție a imaginii literare. Nu există realitate anterioară imaginii literare"[214]. Imaginea nu mai reprezintă, în felul acesta, o categorie estetică înglobând metafora, ci un nou procedeu (propriu poeziei moderne), care se opune metaforei.

Imaginea e aceea care conferă textului densitate şi noutate, forță expresivă şi prospețime. Ea are o existență în sine, se constituie într-o formulă lingvistică inedită, irepetabilă, dar şi trimite dincolo de ea însăşi, spre imaginarul interior al creatorului. Prin intermediul imaginii, poezia descoperă noi semnificații, noi raporturi între cuvinte şi aduce cu sine un surplus de realitate. Nu e vorba, fireşte, de o realitate cunoscută, cotidiană. După Gilbert Durand, imaginea are o valoare mitică, antropologică, e un produs legat de matricea originară a

---

[213] "**Pentru o poetică a imaginarului**", "Univers", Bucureşti 1988, pag. 27.
[214] În *op. cit.*, pag. 57.

spiritului. Jung consideră imaginea o proiecție a activității imaginative a inconştientului, un element constitutiv al viziunii şi al halucinației, semnul "necunoscutului", al acelei "realități monstruoase" care apare în poezia lui Rimbaud. Pentru a putea înțelege natura intimă a imaginii e nevoie de o dublă abordare: psihică şi lingvistică. Ceea ce încearcă Jean Burgos: "Imaginea provine în acelaşi timp din pulsiuni care tind spontan să izbucnească într-un limbaj şi din pulsiuni care se remodelează neîncetat, prin jocurile de cuvinte, semnificațiile referențiale, şi unele şi celelalte conjugându-se într-o forță care este tocmai rezultanta lor"[215]. Imaginea îşi primeşte adevărata ei semnificație doar atunci când este integrată în imaginar, în lumea de fantasme şi creații pur interioare a poetului modern. Până la romantici, poezia n-a cunoscut imaginea ca "fenomen imaginativ", de aceea tratatele de retorică nici nu o înregistrează ca procedeu. Descrierea imaginii este şi astăzi o încercare dificilă, ea nefiind o figură a unui limbaj, ci un element al textului poetic – loc de manifestare a unei trăiri psihice unice, ireductibile.

B. SIMBOLUL

1. PLURIVALENȚA SIMBOLULUI. Ca şi cuvântul "imagine", şi cuvântul "simbol" a dat numele unei mişcări literare: **simbolismul.** Cuvântul **simbol** provine, prin filieră franceză, din grecescul **"symbolon"** (semn de recunoaştere – la origine un băț pe care gazda şi oaspetele său îl rupeau, fiecare păstrând câte o jumătate, ca semn de recunoaştere). Simbolul este deci semnul unei legături. Legătura care face posibilă apariția simbolului poate fi: **naturală sau ontologică** (pânza ca simbol al corabiei, harpa ca simbol al muzicii, taurul ca simbol al fecundității); **formală sau analogică** (hainele negre ca simbol al morții, porumbelul alb ca simbol al păcii); **convențională sau de înțelegere** (trifoiul cu patru foi ca simbol al norocului, drapelele, stemele). Într-o relație simbolică, un simbol ține locul obiectului simbolizat şi îi îndeplineşte funcțiile, deşi între simbol şi obiect există o diferență de structură şi de substanță. Mai mult decât atât, conform unei observații a lui Jean Chevalier (autorul, împreună cu Alain Gheerbrant, al unui **"Dicționar de simboluri"**, 1969), între elementul simbolizat şi cel simbolizant există char o ruptură de planuri, expresie a contactului dintre două lumi disjuncte. Regăsim astfel încă odată sensul originar al cuvântului **symbolon**, care şi reuneşte şi desparte: "Orice simbol e marcat de un semn **scindat**: sensul simbolului poate fi descoperit atât în scindarea, cât şi în legătura existentă a termenilor despărțiți"[216]. Modul în care specialistul francez

[215] Idem, pag. 103.
[216] Jean Chevalier "**Cuvânt înainte**" la "Dicționar de simboluri" (autori: Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant), Ed. "Artemis", Bucureşti, 1994, pag. 36.

înțelege simbolul este unul destul de specializat, limitat, în general, la accepții antropologice (Gilbert Durand), mitologice (Mircea Eliade) şi psihanalitice (Freud şi Jung). Din punctul său de vedere, de pildă, simbolurile convenționale sunt **embleme**, iar analogia e lipsită de pertinență simbolică.

Pentru a nu restrânge inutil marea putere de acoperire a simbolului, să spunem, totuşi, că acesta este un semn care înlocuieşte şi reprezintă un obiect pe baza unei corespondențe ontologice, analogice, sau convenționale. În simbol, între cele două aspecte ale semnului, semnificatul şi semnificantul, apare o relație de omogenitate dinamică. Orice simbol e încărcat de afectivitate şi dinamism. Aspectul afectiv, participativ, rezonator al simbolului iese puternic în evidență în spațiul artei. În literatură, un rol esențial de simbol îl joacă însuşi cuvântul, dar mult mai importante sunt simbolurile-imagini, sintagme sau înlănțuiri de cuvinte care se oferă direct sensibilității cititorului, indicând fenomene senzoriale sau intelectuale, opuse cunoaşterii raționale. Un simbol literar este un semn particular de natură intuitivă, care acoperă realități particulare sau generale, fie aparținând lumii cognoscibile, fie unui univers transcendent, misterios sau secret (zânele din basme, zmeii, balaurii). Există lucruri pe care omul le gândeşte sau le intuieşte, imposibil de exprimat prin limbajul noțional, cu neputință de reprezentat altfel decât prin simboluri.

După Goethe, activitatea simbolică transformă aparența în idee şi ideea în imagine. În felul acesta, prin intermediul simbolului, ideea rămâne etern activă şi, deşi exprimată în mod indirect, inteligibilă, căci ea e înveşmântată în haina imaginii. Potrivit poetului german, care a elaborat o întreagă teorie a experienței simbolice, "tot ce se petrece este simbol", "totul trebuie înțeles simbolic". De fapt, problematica filosofică şi artistică a simbolului capătă odată cu scriitorii preromantici şi romantici o importanță covârşitoare. Faptul se datorează tocmai unei deplasări fundamentale de accent în conceperea funcțiilor literaturii. După 1775, raportul dintre operă şi lume (ca raport esențial în procesul creației) cedează locul raportului dintre operă şi artist. Se face trecerea de la o literatură bazată pe reprezentarea realității la o literatură bazată pe expresia subiectului. În acest nou cadru în care lumea operei şi lumea exterioară devin totalități închise, autonome, simbolul e conceput ca o punte esențială de legătură între microcosm (eu) şi macrocosm (univers). Dar o punte de natură emoțională, sensibilă. Kant spusese deja că "reprezentarea simbolică nu este decît un mod al reprezentării intuitive"[217]. Pentru Schelling (**"Filosofia artei",** 1803), simbolul permite fuziunea între general şi particular, el fiind o existență de sine stătătoare, cu o semnificație ce trimite dincolo de sine: "Este simbolică o

[217] Ap. Tzvetan Todorov – "**Teorii ale simbolului**", "Univers", Bucureşti, 1983, pag. 281.

imagine al cărei obiect nu numai semnifică ideea, ci este însăşi acea idee”[218]. În **Noul Testament**, Maria Magdalena – e chiar exemplul pe care îl dă filosoful – nu numai semnifică pocăinţa, este ea însăşi pocăinţa. Lumea mitologiei există (e reală) şi semnifică (e paradigmatică) în acelaşi timp. În spaţiul culturii, simbolul se identifică cu frumosul şi esenţa artei, el uneşte sensibilul cu inteligibilul într-o imagine instantanee. Modul său de manifestare e surprins memorabil în această constatare a lui Friedrich Creuzer (**“Simbolică şi mitologie”**, 1810): “Într-un simbol o idee se deschide într-un moment, şi în întregime, şi ea atinge toate forţele sufletului nostru. Este o rază care cade de-a dreptul din adîncimea obscură a fiinţei şi a gîndirii pe ochiul nostru, şi care străbate întreaga noastră natură”[219].

Ţinând seama de distincţiile de mai sus, e cât se poate de evident că simbolul intervine necontenit în viaţa spirituală a omului, dar şi în viaţa practică şi cotidiană. Mentalitatea arhaică utilizează simbolul pentru a interpreta în termeni spirituali lumea fizică. Miturile, legendele, basmele, poveştile, baladele fantastice aparţin gândirii simbolice. Din păcate, pentru omul modern acest simbolism este astăzi destul de ermetic. Multe din simbolurile folclorului ne-au devenit inaccesibile. Simbolica misterelor iniţiatice ale lumiii antice, de asemenea. Textele biblice sunt, la rândul lor, înţesate de simboluri, unele dintre ele obscure şi rămase în dezbaterea comentatorilor până în ziua de azi.

2.SIMBOLURI COLECTIVE ŞI INDIVIDUALE. Există un mare număr de simboluri colective, consacrate, care, în funcţie de epoca istorică sau de domeniul de manifestare, pot avea valori diferite. Pentru Antichitatea greacă, porumbelul este un simbol al iubirii fericite. În **“Vechiul Testament”** el reprezintă pacea şi iertarea divină. În **“Noul Testament”** şi în religia creştină, porumbelul simbolizează duhul sfânt şi nemurirea sufletului. Corbul este un simbol al gravităţii şi înţelepciunii, al vocii conştiinţei şi al morţii. Acelaşi simbol, şarpele, poate avea, la diferite popoare, sensuri benefice sau malefice. Simbolurile se pierd, se schimbă sau dispar. Alături de simbolurile consacrate, pot apărea şi altele, aşa numitele **simboluri contingente**, individuale, cele pe care le descoperă scriitorul sau artistul. El poate conferi o valoare simbolică unui obiect, unei fiinţe, unui fapt trăit, unei împrejurări. Poeţii simbolişti s-au folosit din plin de această putere a scriitorului de a crea noi simboluri. Lui Baudelaire, universul întreg îi apare ca o “pădure de simboluri” diferite, aflate într-o misterioasă corespondenţă. Există un simbolism particular al vocalelor (Rimbaud), al sunetelor şi al culorilor (Bacovia). In poezia lui Eminescu, luna, teiul, izvorul, somnul, marea, statuia, insula, visul, cartea sacră, haosul, etc.

[218] Idem, pag. 292.
[219] Idem, pag. 302.

sunt simboluri fundamentale, personale sau resemantizate. În secolul nostru, psihanaliza, prin utilizarea interpretării simbolice a experiențelor onirice, dă un nou impuls utilizării simbolului în poezie, cu precădere în cea suprarealistă. Pentru Freud, orce experiență care nu se poate exprima direct, fiind refulată în subconştient, tinde să apară în spațiul conştiinței într-o formă simbolică. Această formă exprimă fantasmele originare ale individului care aparțin unui patrimoniu psihic transmis filogenetic. Simbolul se naşte din prohibiție şi frustrare, el individualizează obsesia, e un mod personal de rezolvare a unor tensiuni interioare. În viziunea lui Jung, simbolul exprimă tocmai natura umană fundamentală. El ține de tendința normală a psihicului nostru de a-şi realiza toate virtualitățile, stăbătând drumul de la cunoscut la necunoscut, de la ceea ce poate fi numit la inexprimabil. Simbolul aparține inconştientului colectiv, el participă la constituirea **arhetipurilor**, structuri psihice universale ce impregnează substanța miturilor, dar şi a faptelor artistice şi literare.

3.TEORIA LUI TUDOR VIANU. O teorie demnă de toată atenția cu privire la simbolul artistic propune Tudor Vianu. Potrivit acestuia, toate creațiile artei sunt simboluri, semne substitutive, dar felul în care a fost înțeles simbolul e diferit de la o epocă la alta. În antichitatea greco-latină, arta avea un caracter de simbol tocmai datorită condiției sale de copie a unui model, care o obligă să se substituie realității. În orice teorie a mimesisului, toate elementele imitative sunt simbolice.

Mai târziu, când ideea imitației şi-a pierdut legitimitatea, arta a ajuns să fie echivalată cu o interpretare ideală a realității, simbolurile având rolul de a evidenția ideile latente cuprinse în aceasta. Ambele concepții păcătuiesc prin postularea unei legături prea mecanice, prea strict determinate între artă şi realitate. Plus că simbolul este pentru ele ceva preexistent operei, ce urmează a fi reprodus sau descoperit.

Esteticienii formați la şcoala filosofiei kantiene propun o altă înțelegere a artei ca simbol. Arta este un fapt de creație, pentru care realitatea nu oferă decât pretexte sau puncte de plecare. Simbolul este un rezultat al viziunii artistului. Semnificația estetică e o valoare pe care abia creatorul o introduce în realitate. Şi această teorie i se pare lui Tudor Vianu exagerată prin faptul că ea ignoră realitatea şi riscă să vadă în simbol o creație arbitrară, artificială, fără nici o legătură cu obiectul avut în vedere.

Modelul interpretativ pe care ni-l propune Tudor Vianu este o încercare de a concilia concepțiile descrise mai sus. Simbolul este deci o creație a artei, “dar una care ne permite să ne întoarcem asupra realității, pentru a desprinde din ea înțelesurile

ei adânci şi ilimitate"[220]. Simbolul este o sinteză a sensibilului cu ideea, a imaginii senzoriale cu semnificaţia tipică. "Simbolul artistic încorporează şi transmite semnificaţiile realului sensibil, dar cum aceste semnificaţii sunt limitate, spiritul trebuie să le formeze printr-un act de aprofundare continuă"[221]. Simbolul este, prin urmare, o creaţie a spiritului, dar şi un dat preexistent operei. El nu poate fi înţeles decât ca o sinteză între particular şi general, între o imagine individuală şi o noţiune abstractă. Dacă simbolul (semnul) lingvistic apare din asocierea unui obiect concret cu o expresie acustică, pentru a se transforma ulterior în concept, simbolul artistic nu poate exista în lipsa acestui obiect particular. Pe de altă parte, semnificaţia unui cuvânt (a unui simbol lingvistic) se află întotdeauna dincolo de el, în obiectul sau înţelesul pe care ni-l evocă, pe când semnificaţia simbolului artistic stă în el însuşi, este contopită cu el. Solidaritatea dintre imaginea individuală şi ideea generală face din simbolul artistic un simbol natural. Simbolurile lingvistice sunt arbitrare, cele artistice nu. Şi asta pentru că arta, poezia constituie o modalitate de motivare a limbajului.

O altă trăsătură a simbolului artistic în viziunea lui Tudor Vianu, constă în caracterul lui continuu: "o inscripţie întreruptă prin degradările vremii la jumătatea ei ne lipseşte pentru totdeauna de cunoştinţa întregului. Un tors, un detaliu păstrat dintr-o frescă, colţul unui tablou conţin ceva din frumuseţea întregului. Două versuri desprinse dintr-un poem ne pot face să-l recunoaştem pe acesta, chiar dacă detaliile lui nu s-au păstrat în mintea nostră, într-atât întregul artistic este imanent fiecăreia dintre părţile lui"[222]. Reflectarea întregului în parte este o trăsătură esenţială a întregului artistic. Asta ne şi arată de ce el e propriu manifestărilor interioare, exprimării de sine. Cuvântul, simbolul lingvistic, e potrivit dialogului cotidian, exprimării pentru alţii. Interioritatea, care este ea însăşi un continuum sufletesc, se transmite prin simboluri, în care dominantă este intenţia reflexivă a limbajului.

Simbolul nu reţine în substanţa lui realitatea întreagă. El elimină, accentuează, stilizează unele elemente ale realităţii, dar asta tocmai pentru a cuprinde o semnificaţie mai adâncă. Valoarea unui simbol este determinată de ilimitarea lui, de faptul că realitatea la care el ne trimite nu poate fi exact numită. În poezie, în imaginea poetică, "unificarea unor impresii deosebite, aparţinând adică unor clase pe care inteligenţa le separă, ne face să întrezărim unitatea lucrurilor, susţinând diversitatea lor, fără ca aceasta să se constituie într-o stare de conştiinţă conceptuală"[223].

---

[220] întregul studiu "**Simbolul artistic**", în "Studii de stilistică", EDP, Bucureşti, 1968, pag. 363 – 371.
[221] Idem.
[222] Tudor Vianu – *op. cit.*, pag. 370.
[223] Idem, pag. 370.

Exact această valoare a simbolurilor a fost sesizată de Baudelaire în poemul său **“Corespondențe”**. Poetul francez observă că există un simbolism al naturii, o unitate adâncă a aspectelor lumii, aparent familiară omului, deşi inaccesibilă gândirii raționale. Pe lângă corespondența misterioasă dintre lucrurile lumii, există însă şi o unitate a senzațiilor noastre, reprezentată prin **sinestezie** (“les parfumes, les couleurs et les sons se repondent”), formă a cunoaşterii sensibile, permițând accesul nemijlocit la misterul existenței. Sinestezia este un aspect al metaforei, dar şi al simbolului. Între metaforă şi simbol există nu doar o strânsă legătură, ci şi o pronunțată similitudine, ceea ce-l face pe Tudor Vianu să vorbească despre aşa numitele “metafore simbolice”.

4. SIMBOLUL LITERAR ŞI FUNCȚIILE LUI. Observațiile de mai sus arată că simbolul e o realitate complexă, dificil de prins într-o definiție. Faptul acesta l-au resimțit şi specialiştii în retorică şi poetică, pentru care simbolul nu este o figură distinctă sau la care întâlnim o abordare timidă, ezitantă şi imprecisă a simbolului ca procedeu literar. Am văzut că Tudor Vianu avansează noțiunea de “metaforă simbolică”, susținând implicit că simbolul e o variantă a metaforei. Ca mod de construcție şi funcționare, simbolul pare mai aproape de metonomie. Faptul e valabil în primul rând pentru simbolurile deja impuse în spațiul culturii, convenționalizate prin uz, nu însă şi pentru cele poetice, individuale. Metonimia se bazează pe o anume stereotipie a asocierii termenului simbolizat cu simbolizantul. Simbolurile individuale apar, de regulă, în texte cu statut de unicat sau în universuri poetice particulare. Ele se caracterizează printr-o ambiguitate sporită şi printr-o mai mare dependență de contextul care le include. În general, aproape implacabil, simbolurile uzuale şi cele individuale coexistă într-o operă poetică. În lirica lui Arghezi, de pildă (cf. Mihaela Mancaş – **“Limbajul artistic românesc în secolul XX”**, ed. Ştiințifică, 1991) simbolurile biblice şi creştine (**crucea, fecioara, cuvântul, treimea, Golgota**, etc.) sau cele ale morții (**lințoliul, mormântul, cimitirul** etc) coexistă cu simboluri poetice personale (ale creației – **mătase, cânepă, lână, fuior**, etc.) sau ale idealului (**şoimul, vulturul, acvila**, etc.).

Indiferent de geneza sa, culturală sau individuală, simbolul rămâne însă în poezie o modalitate de a anexa vizibilului invizibilul, de a da pregnanță descoperirilor intuitive ale conştiinței. Prin simbol, realitatea capătă relief şi **verticalitate**. “Pornind de la aceste date, simbolul stabileşte raporturi extra-raționale şi imaginative între fapte, obiecte, semne, precum şi între diferitele planuri ale existenței şi, ca atare, între lumea cosmică, umană, divină”[224]. El este pluridimensional, are capacitatea de a sintetiza contrariile (pământul şi cerul, spațiul şi

[224] Jean Chevalier – *op. cit.*, pag. 34.

timpul, imanentul şi contingentul), de a centra existenţa individului pe valori fundamentale, de a o totaliza în ultimă instanţă. În literatură, ca şi în celelalte activităţi ale spiritului, simbolul îndeplineşte o funcţie de explorare a unor spaţii la care raţiunea nu are acces, el extinde câmpul conştiinţei, e un substitut al conceptelor informulabile. E, în acelaşi timp, o forţă mediatoare şi unificatoare, condensând universul operei literare într-o sinteză omogenă, cu deschidere dincolo de imediat.

C. METAFORA

1. MECANISMUL METAFOREI. Cu aceasta ne-am apropiat de problematica metaforei, care este cea mai complexă şi cea mai profundă formă de existenţă a limbajului artistic. Nu întâmplător, vechile retorici numeau metafora "regina figurilor".

Vom proceda şi de data aceasta sistematic, recurgând la implicaţiile etimologice ale termenului. El provine din grecescul **metaphora** (""transport", "strămutare", "transfer dintr-un loc într-altul") şi a intrat în limba noastră prin filieră franceză **(metaphore)**. Implicaţia etimologică se găseşte în definiţia noţiunii. Metafora este o figură de stil prin care se trece de la semnificaţia obişnuită a unui cuvânt sau a unei expresii la o altă semnificaţie pe care cuvântul sau expresia nu o pot avea decât în virtutea unei comparaţii subînţelese. Tocmai această situaţie a făcut posibilă şi o altă definiţie, mai simplă: metafora este o comparaţie subînţeleasă. Cuvântul de bază, cuvântul-obiect, este înlocuit în metaforă de cuvântul-imagine. Comparaţia **lunii** cu o stăpână duce la apariţia metaforei **stăpâna mării** din cunoscutul vers eminescian "Lună, tu, stăpâna mării, pe a lumii boltă luneci". În imaginea **argintul cerului**, cuvântul "argint" este înţeles metaforic, figurat, ca un substitut pentru **strălucire**. Altfel, sensul propriu al cuvântului "argint" e cel cunoscut de toată lumea, el denumind un metal preţios, folosit în confecţionarea obiectelor de podoabă. Orice metaforă presupune apelul la dimensiunea conotativă, reflexivă, emotivă a cuvintelor, adică un transfer de sens de la propriu la figurat.

Iniţial, în poezia tradiţională, metafora implică o asemănare a termenilor din comparaţia subînţeleasă. Se poate spune "argintul cerului" pentru că strălucirea cerului evocă strălucirea acestui metal preţios. Poezia modernă va pune în metaforele sale accentul pe neasemănare, pe unirea într-o singură imagine a unor elemente incongruente ("claviatura râului", "obrajii palizi ai pudorii", "linişte de fier", etc.).

2. DEFINIŢII ŞI PUNCTE DE VEDERE. Cea dintâi teoretizare a metaforei o găsim în **"Poetica"** lui Aristotel, în următoarea definiţie: "Metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţă la

speță, fie după analogie[225]. Pentru fiecare din aceste situații sunt oferite exemple. Trecerea de la gen la speță: "aici mi-a stat corabia", unde "a sta ancorat" e unul din felurile de "a sta". Trecerea de la speță la gen: "mii de isprăvi frumoase săvârşit-a Odiseu", unde "mii" are sensul de "multe". De la speță la speță: "sufletul luându-i-l cu bronzul", unde "a lua" are sensul de "a ridica". Metafora analogică pare mai complicată şi ea presupune un raport nou într-un grup de patru termeni. Pentru că bătrînețea e într-o viață e ceea ce e seara într-o zi, se va putea spune "bătrînețea zilei" în loc de "amurg",sau "seara vieții" în loc de "bătrînețe".

După Aristotel, asupra metaforei emite căteva idei Cicero**.** El consideră că metafora e rezultatul lipsei expresiilor proprii pentru noțiuni nou apărute. Cu timpul, aceste expresii figurate s-au transformat în ornamente retorice, în artificii de limbaj. Tezele lui Aristotel şi Cicero şi-au păstrat autoritatea pînă la începutul secolului XIX, la aproape toți autorii de retorici. În tratatul lui Du Marsais **("Despre tropi",**1730**)**, metafora este definită în buna tradiție aristotelică ; "Metafora este o figură prin care se transportă, ca să zicem aşa, semnificația proprie a unui cuvânt la o altă semnificație, care nu i se potriveşte decât în virtutea unei comparații pe care o facem în minte"[226]. Du Marsais reia, de asemenea, ideea lui Cicero potrivit căreia metafora este un produs al imaginației, impus de o anume sărăcie a vocabularului: "imaginile şi ideile accesorii se folosesc acolo unde limba nu are ce să dea, şi se întîmplă chiar, ca aceste imagini şi idei accesorii să fie mai plăcute decât cuvintele proprii şi să facă discursul mai energic"[227].

O opinie contrară înțelegerii metaforei ca podoabă propune Giambatista Vico în marea lui construcție de filosofie a istorie din 1725, intitulată **"Scienza Nova"**. Filosoful italian identifică o fază poetică a spiritului omenesc, distinctă de cea teoretică şi filosofică a lumii moderne, în care oamenii acordă universului însuşiri antropologice. Este astfel afirmată teoria animismului primitiv. Potrivit metafizicii primitive, oamenii sunt înclinați să denumească aspectele universului prin cuvinte legate de propriul lor corp; "piciorul muntelui", gura rîului", "limbă de pămînt", "vînă de apă", "măruntaiele pămîntului", etc. Orice metaforă este, în concepția lui de Vico, o personificare, un transfer de înşuşiri umane asupra universului inanimat. Miturile par să fi apărut în acelaşi fel cu metaforele. Ele sunt rezultatul unei mentalități prelogice, care odată depăşită, duce şi la o slăbire a funcției metaforice. Pentru Vico, adevărata poezie se află în cultura popoarelor vechi, în eposurile homerice, de pildă. În momentul în care lumea devine o lume a logicii, metaforele

[225] Aristotel, "**Poetica**", Ed. "Academiei", Bucureşti, 1965, pag. 82.
[226] "**Despre tropi**", "Univers", Bucureşti, 1981, pag. 105.
[227] *Op. cit.*, pag. 110.

poeziei îşi pierd forţa originară şi ele devin simple exerciţii retorice, mai mult sau mai puţin ingenioase.

Concepţia lui Vico precede cu aproape o sută de ani viziunea estetică a romanticilor, mari amatori de folclor, de mitologie şi de lirică naivă. Dar, spre deosebire de filosoful italian, romanticul Jean Paul Richter consideră că metafora apare abia după desfacerea comuniunii dintre om şi natură, după înstrăinarea omului de mediul natural, ca o încercare de recuperare. Omul încearcă să înţeleagă lumea împrumutîndu-i acesteia caractere ce aparţin condiţiei umane. Pentru estetica romantică, metafora este un mijloc de revelaţie a universului imaginar. Prin metaforă se face sinteza dintre reprezentare şi expresie. Pentru A. W. Schlegel, metafora este un element al stilului poetic ce mijloceşte trecerea de la sărăcia limbajului la jocul liber al expresiei. Metafora e una dintre formele principale prin care se realizează sintetismul viziunii romantice. Iată ce spune Fr. Creuzer: "Proprietatea esenţială a acestei forme de reprezentare este acum că produce ceva ce-i unul şI indivizibil. Ceea ce raţiunea analitică adună într-o serie succesivă cu trăsături particulare, în vederea formării unui concept, metafora cuprinde ca întreg şI în acelaşi timp. Este o singură privire, intuiţia se realizează dintr-o dată"[228].

Un pas înainte faţă de această concepţie romantică face estetica simbolistă, pentru care metafora e o figură imanentă a limbajului poetic, avănd la bază analogia universală. Prin metaforă, simboliştii îşi propun să ajungă la mister şi la necunoscut. Punînd accent pe sugestie şi pe ambiguitate, simboliştii potenţează rolul expresiv şi cognitiv al metaforei, ducînd implicaţiile ei pînă la ultimile ei consecinţe, acolo unde ea se transformă într-un alt procedeu, în imagine pură.

3.CONCEPŢIILE LUI ALFRED BIESE ŞI ORTEGA Y GASSET. Metafora nu este doar o componentă esenţială a literaturii, a poeziei. Ea aparţine şi limbajului obişnuit. Un estetician german din secolul X1X, Alfred Biese (**"Filosofia metaforei"**,1893), consideră că limba este prin excelenţă metaforică, pentru că ea încorporează sufletul şi spiritualizează corporalul. Un studiu al vocabularului limbii germane, îi permite lui Biesse să constate că toate cuvintele cu valoare abstractă s-au format prin metaforizarea unor cuvinte cu valoare concretă. Exemple se pot găsi în orice limbă. Două dintre conceptele discutate de noi, **imagine** şi **simbol,** provin din termenii concreţi "imago" (chip) şi "symbolon" (jumătate de băţ). La origine, cuvîntul vers înseamnă "brazdă". În acelaşi fel, trăsături folosite întîi în legătură cu impresii sensibile au fost asociate cu aspecte morale, încît noi putem vorbi despre **"căldura** sentimentului", "**tăria** caracterului", "**uscăciunea** spiritilui", "**asprimea** moravurilor", etc.

[228] Ap. Tzvetan Todorov – *op. cit.*, pag. 301-302.

După părerea lui Biesse, metafora este o categorie universală a culturii omeneşti, ea şi-a adus o contribuţie esenţială la formarea limbilor şi a reprezentărilor noastre mitice şi religioase. Metafora este un instrument al cunoaşterii filosofice. Faptul că metafora poate fi discutată în legătură cu mai multe domenii ale culturii ne arată că ea are, de fapt, mai multe funcţii. Astfel, putem vorbi despre funcţia filosofică, psihologică, estetică a metaforei. O clasificare şi descriere a funcţiilor întâlnim la Tudor Vianu (**"Problemele metaforei"**), care sistematizează o serie întreagă de opinii aparţinând, în special, esteticilor germani.

Teoria funcţiei filosofice a metaforei aparţine aceluiaşi Alfred Biese. Potrivit lui, cunoaşterea nu este decât o formă de proiecţie în afară, asupra universului, a legilor spiritului uman şi a propriilor noastre atribute spiritual-corporale. Cunoaşterea înseamnă intuiţie, deci experienţă internă. Comentând concepţia lui Biese, Tudor Vianu face următoarele aprecieri: "Nu putem cunoaşte necunoscutul decât reducându-l la ceea ce am cunoscut mai înainte (…). Opera cunoaşterii nu se poate produce decât în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viaţă interioară. Orice filosofie ar fi, deci, în esenţa ei antropomorfică. Rolul metaforei în filosofie (…) este cu atât mai mare cu cât, servindu-ne de graiul vorbit, nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noţiuni al gândirii, colorându-l în întregime"[229]. În istoria filosofiei, noţiunile cheie ale sistemelor se dovedesc, la o analiză mai atentă, metafore. Ideile la Platon, substanţa la Spinoza, Eul la Fichte, Absolutul la Hegel, Voinţa la Schopenhauer sunt metafore, personificări ale unor atribute umane.

Concepţiei lui Biese i se alătură Ortega Y Gasset, care, într-un studiu din 1924, intitulat **"Cele două mari metafore ale filosofiei"**, consideră metafora un mijloc esenţial al cunoaşterii. Eseistul spaniol este primul care face deosebirea între **metafora poetică** şi **metafora ştiinţifică.** În timp ce metafora poetică pune semnul identităţii între două obiecte, lărgind sfera asemănării dintre ele, metafora ştiinţifică face acelaşi luucru, îngustând această sferă. Recursul la metaforă în ştiinţă este necesar pentru a capta unele fenomene care altfel s-ar refuza cunoaşterii noastre. Metafora poetică procedează de la puţin la mai mult, în timp ce metafora ştiinţifică procedează de la mai mult la mai puţin. Două exemple: ţâşnitura de apă a unei fântâni arteziene este, pentru Lope de Vega, o **"lance de cristal",** ceea ce deschide cale liberă imaginaţiei. (Ortega Y Gasset spune: "Frumuseţea unei metafore începe acolo unde se sfârşeşte adevărul ei."). Când, însă, un psiholog vorbeşte despre **fundul sufletului**, el are în vedere un strat de fenomene sufleteşti

[229] **"Problemele metaforei**", în "Studii de stilistică", EDP, Bucureşti, 1968, pag. 319.

asemănătoare cu fundul unui vas, pentru care nu există o noţiune adecvată.

4. TEORIA LUI LUCIAN BLAGA. Pornind de la constatarea că omul e o fiinţă precară, trăind pe de o parte într-o **lume concretă** pe care nu o poate exprima şi pe de altă parte în **orizontul misterului**, pe care nu-l poate revela, Blaga consideră metafora "un moment ontologic complementar prin care se încearcă corectura acestei situaţii"[230]. Metafora îndeplineşte şi o funcţie **ontologică**, ea nu e un fenomen numai de competenţa poeticii sau stilisticii. E o dimensiune a destinului uman, care cade în sarcina şi a antropologiei sau a metafizicii.

Ca modalităţi de suplinire a deficienţelor ontologice ale existenţei sunt posibile, potrivit filosofului, două mari tipuri de metafore: **metafore plasticizante** şi **metafore revelatorii.** Cele dintâi presupun apropierea între fapte, prin transferul de termeni de la unul la celălalt. Faptele existenţei sunt denumite prin noţiuni abstracte, generice. Insuficienţa acestor noţiuni poate fi corectată prin metafore. Ele dau carnaţia concretă a unui fapt. "Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogăţească faptul la care se referă, ci să completeze şi să răzbune neputinţa ecxpresiei directe"[231]. Ea reface ruptura dintre concretul lumii şi abstractizarea cuvântului. Caracterizează spiritul uman de la originile sale, e un element inevitabil în limbaj.

Metaforele revelatorii au o cu totul altă funcţie. Ele sporesc semnificaţia faptelor la care se referă. Sunt destinate să scoată la iveală ceea ce se ascunde în fapte: "Metaforele revelatorii încearcă, într-un fel **revelarea** unui «mister», prin mijloacele pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară"[232]. Ele suspendă înţelesul obişnuit al faptelor şi le substituie o nouă viziune. Exemplul pe care îl dă Blaga e acela al morţii înţelese ca nuntă în **"Mioriţa"**. Ciobanul din baladă e un om care trăieşte în orizontul misterului, un om care a avut revelaţia sensului propriei sale dispariţii. Faza poetică (Blaga spune: "paradisiac-animalică") a existenţei umane despre care vorbeşte Vico în **"Scienza nova"**, cu manifestările ei animiste, ar corespunde unui limbaj de metafore plasticizante. Metaforele revelatorii ţin de o altă vârstă, simptomatică pentru spiritul omului care descoperă misterul, sacralitatea lumii înconjurătoare.

Putem înţelege mai bine valoarea de revelaţie a metaforei cu ajutorul unor imagini pe care Blaga le extrage din propria sa poezie. Iată misterul sacru al ninsorii: "Cenuşa îngerilor arşi în ceruri / ne cade fulgerând pe umeri, şi pe case" sau iată o iluminare de ordin ontologic provocată de un **"Asfinţit marin"**:

---

[230] "**Geneza metaforei şi sensul culturii",** în "Trilogia culturii", ELU, 1969, pag. 289.
[231] *Op. cit.*, în loc. cit., pag. 277.
[232] Idem, pag. 279.

"Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului". Alte imagini, precum: "Un zbor de lăstun / iscăleşte peisajul" sau "Ceasul verde al pădurii" sunt simple metafore plasticizante. În ce priveşte geneza metaforei, ea coincide cu însăşi geneza omului. Această convingere îl îndreptăţeşte pe Blaga să creadă că definiţia lui Aristotel "Omul este animalul politic" poate fi substituită prin "Omul este animalul metaforizant."

5. METAFORA ŞI INCONŞTIENTUL. Din punct de vedere psihologic, metafora a fost pusă în legătură cu două fenomene interioare: visul şi eliberarea cathartică.

Imaginile visului au fost simţite întotdeauna ca un fel de metafore, ca nişte reprezentări ţinând locul altora. Arta ghicirii viselor este astfel o artă a decriptării metaforelor. Cum am arătat deja, în secolul nostru, Freud şi discipolii săi construiesc o teorie sistematică a visului ca înlănţuire de simboluri. Reprezentările subconştiente refulate intră în planul conştiinţei sub forme noi, condensate şi plasticizate. Interpretarea visului ne duce tocmai la descoperirea acestor reprezentări primare. În măsura în care simbolul rezultă dintr-n proces de "condensare" (termen corespunzător metaforei), teoria lui Freud poate fi raportată la problematica noastră.

În psihanaliză, funcţia eliberatoare a metaforei ar consta, potrivit lui Charles Baudouin, în "strămutarea potenţialului afectiv şi a tendinţei de refulare asupra unui obiect nou şi licit". Metaforele poetice sunt şi ele un produs al inconştientului şi creaţia lor reprezintă o operaţie de eliberare a sufletului de constrângeri şi obsesii.

Cea mai importantă funcţie a metaforei este însă cea estetică. În studiul său, mai înainte amintit în legătură cu această funcţie, Tudor Vianu vorbeşte de mai multe subfuncţii estetice: sensibilizatoare, disimulatoare, de potenţare a impresiei, unificatoare.

6. NOI PUNCTE DE VEDERE ASUPRA METAFOREI. Metafora e o realitate lingvistică, retorică şi textuală, care stârneste în continuare curiozitatea analitică şi hermeneutică a cercetătorilor. Numai în ultimele trei decenii au apărut studii de un deosebit interes, cum ar fi: **"Semnificaţia metaforei poetice"** (1971) de Warren Shibles, **"Mitul metaforei"** (1962) de Colin Murray Turbayne sau **"Mai mult decât raţiunea rece. Ghid al metaforei poetice"** (1989) de George Lakoff şi Mark Turner. Abordarea metaforei prin opoziţie cu alte figuri de stil e în aceste studii un fenomen curent.

De un mare succes se bucură, de pildă, şi astăzi ideea lui Roman Jackobson (formulată în studiul **"Două aspecte ale limbajului şi două tipuri de afazie"**, 1956), că limbajul însuşi se caracterizează prin două procese fundamentale contrare. Unul constă în valorificarea funcţiei metafizice a limbii, iar celălalt pune în mişcare funcţia metonimică. Metafora şi metonimia, ca

fenomene ale producției de sens, sunt explicate prin intermediul celor două axe ale limbii: axa paradigmatică şi axa sintagmatică. Aparținând planului vertical, paradigmatic, al comunicării, metafora este un fenomen care priveşte selecția termenilor şi constă în substituția unui cuvânt prin altul. Revenind la unul din exemplele noastre de la început, **argintul cerului** (metaforă pentru **strălucirea cerului**), putem spune că termenii **argint** şi **strălucire** sunt echivalenți, similari, prin urmare substituibili, ceea ce a făcut posibilă metafora în discuție. Planul orizontal al comunicării (sintagmatic), face posibilă combinarea termenilor, realizată prin contiguitate. Dacă echivalența e, în esența ei metaforică, pentru că permite substituția, contiguitatea e metonimică, un fenomen de predicație. Metonimia e înțeleasă de Jackobson după tiparul vechilor tratate de retorică, ca o parte care înlocuieşte întregul, sau ca un atribut al întregului. Cuvântul **cer**, ca să reluăm dintr-o altă perspectivă exemplul nostru, implică în contiguitatea sa semantică atributul **boltă**. A spune **bolta e plină de stele** înseamnă a utiliza limbajul metonimic, punând în locul obiectului o calitate a sa. Metafora şi metonimia sunt pentru Jackobson poli atât ai limbajului,cât şi ai literaturii. Orientarea spre unul sau altul dintre aceştia conduce la apariția unor atitudini creatoare specifice. În poezia populară lirică predomină construcțiile metaforice, în timp ce metonimia e prezentă, în mai mare măsură, în epopeea eroică. La fel, în planul literaturii culte, simbolismul e un curent care privilegiază metafora, în timp ce realismul se bazează pe spațiul de contiguitate al metonimiei, prin digresiunile sale descrptive, care nu reprezintă decât forme de determinare a obiectului (personajul sau acțiunea) prin părțile sale constitutive.

În sfîrşit, unul din studiile esențiale din bibliografia metaforei e **"Metafora vie"** (1975), de Paul Ricœur. Deşi destul de recentă, cartea filosofului francez e deja o operă clasică în materie, constituindu-se într-un adevărat manual despre metaforă. Ceea ce-şi propune autorul este să demonstreze că metafora poate fi gândită şi dincolo de relevanța ei retorică şi poetică, depăşind cuvîntul ca unitate de referință şi trecând în planul discursului. Mai întâi, însă, el simte nevoia să recapituleze, într-o copleşitoare demonstrație de erudiție, formele tradiționale de definire a metaforei de la Aristotel la Fontanier, punând sub semnul întrebării principii retorice bine consolidate: asemănarea, substituția, deplasarea şi extinderea sensului cuvintelor. Cu ajutorul unei distincții a lingvistului Emile Benveniste (aceea dintre semiotică, pentru care sensul se află în **cuvânt**, şi semantică, pentru care semnificația priveşte fraza în întregul ei) Ricoeur deosebeşte **metafora-cuvânt** de **metafora-enunț.** După părerea cercetătorului, metafora nu poate fi izolată de sensul integral al enunțului care o conține, pentru că tocmai acest sens global (produs al contextului) explică, prin focalizare, sensul ei particular. O altă problemă

adusă în discuție e aceea a referinței enunțului metaforic. După cum ştim deja, discursul poetic (metaforic prin excelență) se caracterizează (vezi Jackobson) prin non-referențialitatea sa. E o altă idee deosebit de solidă pe care Paul Ricoeur o contrazice. Discursul metaforic al poeziei nu înseamnă o suspendare a referinței, ci evocarea unei referințe de gradul II, **referința dedublată**. Metafora are capacitatea de a redescrie realitatea prin ficțiune. Ea porneşte de la **mimesis** – asemănarea cu realitatea, pentru a ajunge la **mithos –** imaginarea realității, fiind un act de creație (**poiesis**) şi avându-şi propriul său adevăr limitat, esențial diferit de discursul filosofic.

7. METAFORA ŞI IMAGINEA. Nu putem încheia discuția asupra metaforei fără a arăta că, în ultima vreme, statutul ei începe să fie rediscutat în opoziție cu imaginea. Jean Burgos, de pildă, consideră că între metaforă şi imagine e o diferență de natură şi de realitate. Metafora "trimite întotdeauna la realități preexistente şi se mulțumeşte în toate cazurile să ofere iar, într-n fel nou, un deja-văzut sau deja-trăit, un deja-ştiut, pe scurt, să mistifice"[233]. Imaginea, în schimb, acoperă o realitate psihică cu totul nouă. Metafora e o **traducere** a realității (în limbaj figurat), imaginea e o **producere** de realitate imaginară. Metafora e posibilă atunci când e posibilă intersectarea termenilor ce o compun. În exemplul "omul e lup pentru om" (**homo homini lupus**), elementul comun şi omului şi lupului e cruzimea şi acest element constituie locul metaforei. Imaginea apare atunci când termenii puşi alături sunt disjuncți. "Cu cât raporturile dintre cele două realități alăturate vor fi mai îndepărtate şi mai precise, cu atît imaginea va fi mai puternică, cu atât ea va avea mai multă forță emoțională şi mai multă realitate poetică"[234], observă Andre Breton. În acest sens, exemplul pe care el îl dă în **"Primul manifest al suprarealismului"** (1924), "roua cu cap de pisică se legăna" nu mai este o metaforă, ci o imagine, o creație pură a spiritului. Ne aflăm aici în fața unei situații pe care Breton o caracterizează astfel: "Specificul imaginii puternice este acela de a proveni din alăturarea spontană a două realități foarte îndepărtate cărora **numai spiritul** le-a surprins raporturile"[235].

D. MITUL

1. MITHOS ŞI LOGOS. Raporturile dintre literatură şi mit sunt de o deosebită complexitate. Există cel puțin trei puncte de vedere distincte din care putem discuta aceste raporturi. Ne poate interesa, pe de o parte, rolul literaturii în transmiterea

---

233 Jean Burgos – "**Pentru o poetică a imaginarului**", "Univers", Bucureşti, 1988, pag. 48.
234 Ap. Jean Burgos *op. cit.*, pag. 96.
235 Idem, pag. 97.

sistemelor mitologice tradiționale şi a trăsăturilor gândirii mitice din antichitate şi până în zilele noastre. Pe de altă parte, s-ar putea iniția o cercetare care să examineze aportul mitului la constituirea substanței literaturii. În al treilea rând, literatura are ea însăşi capacitatea de a impune noi mitologii şi noi mituri, de la mitul lui Faust, până la aşa numitele mituri ale lumii moderne, cum ar fi cel al lui Superman. Fiecare tip de raport în parte e important şi de o extraordinară bogăție. Dar, pentru început ne vom opri asupra implicațiilor etimologice ale mitului. În "**Poetica"** lui Aristotel, termenul apare cu sensul de "intrigă, structură narativă, fabulație". Alte sensuri: "cuvânt", "povestire", "legendă". Antonimul lui **mithos** este **logos**, mitul reprezentând exprimarea irațională sau intuitivă, în contrast cu exprimarea filosofică, sistematică. Mit este tragedia lui Eschil, în opoziție cu dialectica lui Socrate.

Mircea Eliade (**"Aspecte ale mitului"**) atrage însă atenția că, încă de la Aristotel încoace, sensul atribuit mitului e unul deformat față de natura sa inițială. Urmaşii lui Homer şi Hesiod, filosofii raționalişti, au fost aceia care au golit **mithosul** de orice valoare metafizică şi religioasă. Până în secolul XIX, înțelegerea mitului ca fabulă, ficțiune, invenție a fost dominantă. Abia în secolul nostru cuvântul a început să fie redefinit potrivit accepției sale în societățile primitive, unde el desemnează o "istorie adevărată", sacră şi exemplară.

2. MITUL CA ISTORIE SACRĂ. Există, prin urmare, astăzi două accepții ale cuvântului. Pe de o parte, el înseamnă "ficțiune, iluzie", pe de alta, pentru etnologi, sociologi, istoricii religiilor, el desemnează "tradiția sacră, revelația primordială, modelul exemplar".În câmpul literaturii sunt vehiculate ambele sensuri, deşi mai important pare cel de-al doilea. Cea mai puțin imperfectă dintre definițiile mitului ne-a fost dată de Mircea Eliade: "Mitul povesteşte o istorie sacră, relatează un eveniment care a avut loc într-n timp primordial, în timpul fabulos al începuturilor. Altfel spus, mitul povesteşte în ce chip, datorită căror fapte deosebite ale unor ființe supranaturale, o realitate a dobândit existență, fie că e vorba de realitatea totală, de cosmos, fie numai de un fragment al ei. Mitul e deci întotdeauna povestirea despre o **creație**"[236]. Mitul – ne spune autorul – înfățişează modele pentru comportarea omenească şi, prin însăşi aceasta, oferă existenței semnificație şi valoare. Funcția de model a mitului este mult mai atenuată în societatea modernă, ea fiind valabilă, în primul rând, în societățile arhaice şi primitive. Dar aici trebuie să facem distincția între miturile primitivilor (popoarele amerindiene, australiene şi africane), care încă mai oglindesc o stare primordială a relației om – lume şi justifică încă şi astăzi activitatea şi comportamentul indivizilor, şi miturile culturilor greacă, egipteană sau indiană, ajunse până la

[236] "**Aspecte ale mitului",** "Univers", Bucureşti, 1978, pag. 6.

noi în forme modificate, sistematizate de scriitori (Homer şi Hesiod la greci), rapsozi şi mitografi. Şi unele, şi altele, şi miturile primitivilor, şi miturile marilor culturi, pot fi împărţite în trei categorii: a) mituri propriu-zise, cele ale creaţiei (cosmogonii), ale originii şi ale naturii, încercând să explice apariţia unou lucruri şi fenomene din lumea înconjurătoare (tunetul, ploaia, plantele şi animalele); b) mituri despre eroi şi evenimente primordiale şi mituri despre zei; c) mituri rezultate din pura fantezie şi care pot fi asimilate basmelor şi poveştilor.

În legătură cu această ultimă categorie, Mircea Eliade observă că în conştiinţa popoarelor primitive numai miturile care au ca subiect creaţia, originea, eroii şi evenimentele primordiale au valoarea unor "istorii adevărate". Basmele şi poveştile sunt considerate "istorii false", produse ale ficţiunii, lipsite de o semnificaţie ontologică.

3.MIT ŞI RITUAL. Valoarea de istorie adevărată a mitului se justifcă prin aceea că omul arhaic se consideră un rezultat al evenimentelor relatate în povestirea mitică. Pentru primitiv, "dacă lumea există, dacă omul există, lucrul se explică prin aceea că fiinţele supranaturale au desfăşurat o activitate creatoare în vremea începuturilor"[237]. Faptele relatate în mit îl privsc pe omul primitiv în mod direct, viaţa lui n-ar putea fi explicată în afara întâmplărilor originare. Omul modern se socoteşte un produs al istoriei şi al succesiunii temporale. Pentru el, cunoaşterea istoriei universale în totalitatea ei nu este o obligaţie. Omul societăţilor arhaice nu e doar obligat să rememoreze periodic istoria mitică a tribului său. El o şi reactualizează prin ritualuri, şi, în felul acesta, el repetă ceea ce zeii, eroii sau strămoşii au făcut **ab origine**. Actualizarea mitului prin ritual este o lege a mentalităţii mitice. Nu se poate îndeplini un ritual dacă nu i se cunoaşte originea, adică mitul care povesteşte cum ritualul a fost îndeplinit pentru prima oară. Ritualul e, deci, o formă de trăire a mitului. Trăind mitul, omul iese din timpul profan, contingent, istoric şi pătrunde în timpul sacru, primordial, recuperabil la infinit. Orice nouă reactualizare ritualică a unui mit înseamnă o revenire la origini şi o confundare cu natura şi faptele fiinţelor arhetipale. Pentru gândirea mitică, orice mit este o paradigmă a unui fapt uman semnificativ. Mitul este înzestrat cu putere sacră şi această putere se transmite participanţilor la ritual, care revin periodic nu doar la originea lucrurilor, ci şi la o nouă putere de a le stăpâni. De aceea, mitul este un element esenţial al civilizaţiei omeneşti, în care sunt codificate toate credinţele, principiile morale şi activităţile practice ale diferitelor colectivităţi. Mircea Eliade observă că planul lumii mitice e planul realităţilor absolute care călăuzesc viaţa omului. Mitul e fix şi durabil, el ţine de **illo tempore**. El e sacru, transuman, translumesc, dar

---

[237] Mircea Eliade – *op. cit.*, pag. 11.

accesibil experienței umane prin ritual. Marea calitate a mitului e aceea că el nu constituie o realitate paralizantă pentru inițiativele şi conduita individului. Prin reintegrarea în lumea mitului, omul devine, la rândul său, creator, el îşi depăşeşte condiția, situându-se alături de zeii şi eroii mitici. Lumea mitului e, în acelaşi timp, familiară, transparentă, inteligibilă, dar şi misterioasă, magică. Ea e transparentă pentru că permite oricui (deşi nu în orice condiții) accesul la evenimentele primordiale, şi e misterioasă pentru că în obiectele şi fenomenele lumii cotidiene se percepe tot timpul prezența ființelor absolute care l-au creat.

4. FUNCȚIILE MITULUI. Funcțiile mitului sunt multiple: el explică geneza lumii (mitul omului cosmic) sau fenomenele naturii (mitul lui Prometeu), miturile motivează aspirațiile şi idealurile umane (mitul lui Icar, miturile sfinților în creştinism).

La origine, mitul este o expresie a unor realități ontologice şi gnoseologice. Omul rezolvă, prin intermediul mitului, probleme ale existenței şi cunoaşterii, dar asta într-o formă metaforică, simbolică. Apariția formelor de cunoaştrere şi de explicare ştiințifică a realității va conduce la o eroziune a gândirii şi mentalității mitice. Dar mitul însuşi îşi cunoaşte propriile sale metamorfoze interioare. Dacă în forma sa primară mitul are în vedere evenimentele petrecute la originile lumii (formarea lumii din corpul zeului Tiamat şi a omului din corpul zeului Kingu, la mesopotamieni, sau pierderea paradisului la popoarele creştine – mitul lui Adam şi al Evei), cu timpul, interesul pentru ceea ce s-a întâplat după crearea pământului şi a omului devine dominant şi mitul trece de la ontologie şi cosmologie la istoria umană şi divină. Mitologia grecească, de exemplu, aşa cum o cunoaştem prin Homer, e o istorie a faptelor zeilor din Olimp.

Această modificare de interes reprezintă şi primul pas spre demitizare, spre transformarea mitului într-o povestire sau o legendă, spre literaturizarea lui. În ciuda valorii sale arhetipale, mitul este un produs al spiritului, care se reînnoieşte în permanență. Miturile pot fi modificate de şamani, de vrăjitori, de recitatori, de barzi, de poeți. Modificarea e implicită procesului de transmitere a povestirii mitice de la o generație la alta. Când viziunile imaginare ale unor indivizi se inregrează în nişte tipare tradiționale date, pot apărea mituri noi, acceptate de colectivitățile sociale şi perpetuate în timp în noua formă.

În cultura europeană, mitul este o valoare echivocă, având atât înțelesul de “experiență originară”, cât şi pe acela de “ficțiune”, şi asta tocmai datorită originii sale greco-latine.

5. DESACRALIZAREA MITULUI. Cultura Greciei e, după observația lui Mircea Eliade, singura !n care mitul a inspirat şi a călăuzit poezia epică, tragedia, comedia, artele plastice, ceea ce a dus la o atenuare a aspectului religios în favoarea celui estetic. Pe de altă parte, încă de timpuriu, odată cu filosofii presocratici,

mitul a fost supus unei lungi şi pătrunzătoare analize critice, din care a ieşit radical demitizat. Prima restrângere a spaţiului de manifestare a mitului se produce în opera lui Homer, care nu a urmărit să prezinte în **"Iliada"** şi **"Odiseea"**, în mod sistematic şi exhaustiv ansamblul mitologiei şi religiei greceşti. Implicaţiile nocturne, funerare, cele legate de fecunditate şi sexualitate ale mitologiei greceşti sunt, la Homer, ca şi absente. Dar mitologia greacă se impune peste tot în lumea occidentală, într-un univers atemporal de arhetipuri, tocmai prin opera lui Homer şi, în felul acesta, ea ajunge la noi într-o formă simplificată. Pe de altă parte, Hesiod, în poemul său **"Teogonia"**, povesteşte mituri ignorate sau abia schiţate de Homer, dar el încearcă şi o sistematizare a miturilor, introducînd în substanţa lor un principiu raţional. Prin simplificare şi raţionalizare, semnificaţiile originare ale miturilor încep să se piardă. În schimb, semnificaţia lor culturală va spori. Toată literatura şi arta plastică grecească se dezvoltă în jurul miturilor divine şi eroice. Apariţia filosofiei şi gândirii ştiinţifice nu duce în mod automat la abandonarea valorilor proprii gândirii mitice.

Moştenirea mitologică a antichităţii greco-latine continuă să existe prin intermediul poeziei şi artei. Dar mitologia nu mai este, în felul acesta, purtătoarea unor valori religioase, ci un "tezaur cultural" la care creatorii vor apela ori de câte ori vor simţi nevoia unei restaurări a formelor şi motivelor pure, originare. Redescoperind antichitatea, atât Renaşterea, cât şi neoclasicismul secolului XVII, vor redescoperi mitologia, teme şi motive rituale la origine, transformate în valori artistice. Mitologia greacă a ajuns, deci, până la noi prin intermediul operelor, al manuscriselor şi cărţilor. În felul acesta, observă încă o dată Mircea Eliade, "un univers religios desacralizat şi o mitologie demitizată au alcătuit şi au hrănit civilizaţia occidentală, singura civilizaţie care a reuşit să devină exemplară"[238]. Este o victorie a logosului asupra mithosului, a cărţii asupra tradiţiei orale, a operei literare asupra credinţei religioase.

6.FUNCŢIA MITICĂ A LITERATURII Tocmai această absorbţie timpurie a mitologiei în substanţa literaturii explică importanţa deosebită acordată mitului, alături de noţiunile de imagine, metaforă, simbol. Mitul este simţit ca un element fundamental constitutiv al literaturii. Pe de altă parte, de la Gambatista Vico, Coleridge şi Nietzsche încoace, mitul a devent un analog al poeziei, un model al acesteia, un complement al adevărului istoric şi ştiinţific. Cunoaşterea poetică şi cunoaşterea mitică, având o natură spontană şi intuitivă, se identifică la un moment dat. Poezia pentru romantici e o modalitate de revenire la mit. Pentru numeroşi autori, mitul e numitorul comun al poeziei şi al religiei. Există char opinia, susţinută, între alţii, de

[238] Idem, pag. 147.

I.A. Richards, că în lumea modernă poezia începe să țină locul religiei. Şi asta tocmai prin capacitatea sa de a ajunge la mister şi la magie, elemente proprii ritualului şi vieții religioase.

Wellek şi Warren, în **"Teoria literaturii"**, consideră că "sensul şi funcția literaturii se află, în primul rând, în metaforă şi mit[239]. Cei doi disting între gândirea metaforică, având o natură formală în măsură să explice dimensiunea retorică a poeziei şI gândirea mitică, exprimată prin narațiune sau viziunea poetică şI aparținând conținutului operei. Orice operă literară autentică face, într-un fel sau altul, apel la mit sau este în măsură să instituie mituri noi. Dacă ar fi să le dăm crezare lui Freud şI Jung, toate imaginile artistice pornesc din inconştientul personal sau colectiv şI au, implacabil, o natură mitică. Dar implicațiile mitice ale arte pot fi observate şI la nivel de mentalitate sau de comportament. Ritualul religios propriu societăților arhaice avea o foarte importantă funcție inițiatică. Această funcție nu a dispărut în societatea modernă, unde poezia ermetică şI arta abstractă se adresează în mod deliberat elitelor, deci unor cercuri de inițiați.

În altă ordine de idei, sustragerea din devenirea temporală, posibilă pe calea mitului, care însemna o revenire la situațiile originare, este astăzi posibilă prin refugiul în timpul fictiv al povestirii. Romanul modern a luat locul recitării vechilor mituri şI ale epopeei homerice şI, deşi el se bazează pe un timp aparent istoric, propune o lume sustrasă contingentului şI cronologiei imediate, o lume imaginară şI ideală, ca şI lumea mitică. Ieşirea din timp, realizată pe calea lecturii, apropie în cea mai mare măsură funcția literaturii de cea a ritualului mitic. Iată ce spune Mircea Eliade: "Surprindem în literatură, într-n mod mai viguros decât în celelalte arte, o revoltă înmpotriva timpului istoric, dorința de a ajunge la alte ritmuri temporale decât cele în care suntem siliți să trăim şI să muncim. Ne întrebăm dacă această dorință de a transcende propriul timp, personal şI istoric, şI de a ne cufunda într-un timp străin, fie el extatic sau imaginar, va fi vreodată extirpată. Cât timp dăinuieşte această dorință, putem spune că omul mai păstrează încă, măcar rămăşițele unei comportări mitologice"[240].

7. MITUL, SUBSTANȚĂ A LITERATURII. Problema cea mai importantă a discuței noastre rămâne, totuşi aceea a mitului ca substanță a literaturii. Am văzut mai înainte că, după Homer şi Hesiod, mitul se transformă tot mai mult într-un pretext literar. Se deschide astfel o lungă perioadă de valorificare culturală a mitului, ale cărui scheme narative, personaje şI evenimente sunt preluate spre a fi prelucrate în operele literare independente. Antichitatea procedează astfel în tragedia gracă, în **"Metamorfozele"** lui Ovidiu, în **"Eneida"** lui Vergiliu. De

[239] *Op. cit.*, pag. 252.
[240] *Op. cit.*, pag. 180.

multe ori, scriitorii folosesc faptele sau personajele mitice ca simboluri literare. Orfeu e un simbol al creației lirice, al puterilor iubirii. Oreste şI Pilde simbolizează prietenia, Ulise e un simbol al depăşirii limitelor lumii cunoscute, Meşterul Manole simbolizează jertfa pentru creație, Sisif e un simbol al suferinței absurde. Prometeu se jertfeşte pentru binele umanității. Pomul cunoaşterii, şarpele, porumbelul, ramura de măslin, mărul sunt simboluri poetice ce nu pot fi înțelese în afara unor conotații mitologice păgâne sau creştine.

Implicarea profundă a mitului în substanța literaturii a condus la unele definiții proprii spațiului estetic. Fr. Creuzer consideră că "simbolul devenit sensibil şI personificat dă naştere mitului'. După R. Trousson, mitul este "reprezentarea simbolică a unei situații umane exemplare". Sensul mitului se generalizează, devenind sinonim cu "o reprezentare figurată şI posibilă a realității într-o operă de artă" (P. Albourg)[241].

Ar fi fost însă imposibil să se ajungă la acest sens artistic fără o evoluție interioară a literaturii care să-l motiveze. De la romantism încoace, lumea mitului devine palpabilă pe baza creațiilor fanteziei. Literatura nu doar prelucrează mituri fundamentale ale tradiției antice, ea poate impune în conştiința colectivității mituri proprii epocilor istorice (mitul lui Don Juan, mitul doctorului Faust, mitul lui Dracula). Dar ea şI crează propriile ei mituri. Romantismul a impus mitul eroului romantic revoltat, însingurat şI melancolic (**"Child Harold"** al lui Byron), mitul geniului (**"Luceafărul"** lui Eminescu) şI mitul demonului (Lermontov). Balada **"Kluba Klan"** a lui Coleridge transformă un personaj istoric într-un personaj mitologic, arhetipal. Romantismul este curentul literar care a manifestat un extraordinar interes teoretic față de problema mitului. Este edificatoare în acest sens cartea lui Schelling **"Despre miturile, legendele istorice şI filosofemele lumii antice"**, (1793). Foarte importante sunt cercetările lui Schlegel, Fr. Creuzer (**"Simbolurile şI mitologia popoarelor antice"**, 1812), Jacob Grimm.

În secolul nostru va exista o multitudine de perspective asupra mitului: istorică, filologică, antropologică, religioasă, psihanalitică. Cele mai importante sunt studiile lui Mircea Eliade (**"Istoria credințelor şI ideilor religioase"**,1983; **"Aspecte ale mitului"**,1963, **"Mitul eternei reîntoarceri"**), Claude Levi-Strauss (**"Tropice triste"**, 1955, **"Gândirea sălbatică"**, 1962), George Dumézil (**"Zeii indo-europeni"**, 1952, **"Mit şi epopee"**, 1986), Roland Barthes (**"Mitologii"**, o carte despre miturile societății de consum).

---

[241] V. "**Mitul**", în "Dicționar de termeni literari", Ed. "Academiei", Bucureşti, 1976, pag. 276.

Bibliografie

A. Dicționare

1.	Anghelescu, Mircea; Ionescu, Cristina; Lăzărescu, Gheorghe	**Dicționar de termeni literari**, Ed. "Garamond", Bucureşti,f. a.
2.	Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain	**Dicționar de simboluri**, I, II, III, Ed. "Artemis", Bucureşti, 1994.
3.	Dragomirescu, Gh. N.	**Mică enciclopedie a figurilor de stil**, Ed. "Ştiințifică şi Enciclopedică", Bucureşti, 1975; ed. a II-a, 1995.
4.	Ducrot, Osvald; Todorov, Tzvetan	**Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, "Editions du Seuil", Paris, 1972.
5.	Evseev, Ivan	**Dicționar de simboluri şi arhetipuri culturale**, Ed. "Amarcord", Timişoara, 1994.
6.	Fowler, Roger (editor)	**A Dictionary of Modern Critical Terms**, "Routledge and Kogan Paul", London and Boston, 1973.
7.	Kernbach, Victor	**Dicționar de mitologie generală**, Ed. "Ştiințifică şi Enciclopedică", Bucureşti, 1989.
8.	Marino, Adrian	**Dicționar de idei literare**, Ed. "Eminescu", Bucureşti, 1973.
9.	Morrier, H.	**Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, PUF, Paris, 1961.
10.	Petraş, Irina	**Teoria literaturii (Curente literare; figuri de stil; genuri şi specii literare; metrică şi prozodie)** – dicționar-antologie, EDP, Bucureşti, 1996.
11.	Shaw, Harry	**Dictionary of Literary Terms**, Mc. Graw Hill Book, Company, 1972.
12.	***	**Dicționar de termeni literari** (coordonator Al. Săndulescu), Ed. "Academiei", Bucureşti, 1976.
13.	***	**Dicționar de estetică generală**, Ed. "Politică", Bucureşti, 1972.
14.	***	**Dicționar de terminologie literară**, Ed. "Ştiințifică", Bucureşti, 1970.
15.	***	**Mic dicționar filosofic**, Ed. "Politică", Bucureşti, 1973.
16.	***	**Terminologie poetică şi retorică**, Ed. Universității "Al. I. Cuza", Iaşi, 1994.

B. Lucrări de interes general

1.	Aristotel	**Poetica**, Ed. "Academiei", Bucureşti, 1965.
2.	Auerbach, Erich	**Mimesis**, EPLU, Bucureşti, 1967.
3.	Bahtin, M.	**Probleme de literatură şi estetică**, Ed. "Univers", Bucureşti, 1982.
4.	Bahtin, M.	**Metoda formală în ştiința literaturii**, Ed. "Univers", Bucureşti, 1992.
5.	Baldensperger, F.	**Literatura (creație, succes, durată)**, Ed. "Univers", Bucureşti, 1974.
6.	Barilli, Renato	**Poetică şi retorică**, Ed. "Univers", Bucureşti, 1975.
7.	Bousoño, Carlos	**Teoria expresiei poetice**, Ed. "Univers", Bucureşti, 1975.
8.	Burgos, Jean	**Pentru o poetică a imaginarului**, Ed. "Univers", Bucureşti, 1988.
9.	Călinescu, G.	**Principii de estetică**, EPLU, Bucureşti, 1968.
10.	Carpov, Maria	**Introducere la semiologia literaturii**, Ed. "Univers", Bucureşti, 1978.
11.	Cornea, Paul	**Introducere în teoria lecturii**, Ed. "Minerva", Bucureşti,

1988.
12. Corti, Maria — **Principiile comunicării literare**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1981.
13. Croce, Benedetto — **Poezia**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1972.
14. Curtius, Ernest Robert — **Literatura europeană şi Evul Mediu latin**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1970.
15. Dragomirescu, Mihail — **Ştiinţa literaturii**, “Editura Institutului de literatură”, Bucureşti, 1926.
16. Du Marsais — **Despre tropi**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1981.
17. Dufrenne, M. — **Poeticul**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1971.
18. Eco, Umberto — **Opera deschisă**, EPLU, Bucureşti, 1969.
19. Eco, Umberto — **Limitele interpretării**, Ed. “Pontica”, Constanţa, 1996.
20. Escarpit, Robert — **Literar şi social**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1974.
21. Frye, Northrop — **Anatomia criticii**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1972.
22. Genette, Gérard — **Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1988.
23. Gilbert, K. E.; Kuhn, H. — **Istoria esteticii**, Ed. “Meridiane”, Bucureşti, 1972.
24. Groeben, Norbert — **Psihologia literaturii**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1978.
25. Grupul M — **Retorica generală**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1979.
26. Hrabak, Josef — **Introducere în teoria versificaţiei**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1983.
27. Jauss, Hans Robert — **Experienţă estetică şi hermeneutică literară**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1987.
28. Kayser, Wolfgang — **Opera literară**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1979.
29. Krieger, Murray — **Teoria criticii**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1982.
30. Lotman, I. M. — **Lecţii de poetică structurală**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1970.
31. Manolescu, Nicolae — **Despre poezie**, Ed. “Cartea Românească”, Bucureşti, 1987.
32. Marino, Adrian — **Hermeneutica ideii de literatură**, Ed. “Dacia”, Cluj, 1987.
33. Marino, Adrian — **Biografia ideii de literatură**, vol. I, II, III, Ed. “Dacia”, Cluj, 1991, 1993, 1994.
34. Marino, Adrian — **Introducere în critica literară**, Ed. “Tineretului”, 1968.
35. Markiewicz, Henryk — **Conceptele ştiinţei literaturii**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1988.
36. Papu, Edgar — **Evoluţia şi formele genului liric**, Ed. “Tineretului”, Bucureşti, 1968.
37. Richards, A. I. — **Principii ale criticii literare**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1974.
38. Ricoeur, Paul — **Metafora vie**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1984.
39. Streinu, Vladimir — **Versificaţia modernă**, EPLU, Bucureşti, 1966.
40. Tatarkiewicz, Wladyslaw — **Istoria esteticii**, I, II, III, IV, Ed. “Meridiane”, Bucureşti, 1978.
41. Tatarkiewicz, Wladyslaw — **Istoria celor şase noţiuni**, Ed. “Meridiane”, Bucureşti, 1978.
42. Thibaudet, Albert — **Fiziologia criticii**, EPLU, Bucureşti, 1966.
43. Todorov, Tzvetan — **Teorii ale simbolului**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1983.
44. Tomaşevski, Boris — **Teoria literaturii. Poetica**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1973.
45. Van Tieghem, Philippe — **Marile doctrine literare în Franţa**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1972.
46. Vianu, Tudor — **Estetica**, EPLU, Bucureşti, 1968.
47. Walzel, Oskar — **Conţinut şi formă în opera poetică**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1976.
48. Wellek, René — **Conceptele criticii**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1970.
49. Wellek, René & Warrenn, Austin — **Teoria literaturii**, EPLU, Bucureşti, 1967.
50. Schlegel, Wilhelm August şi Friederich — **Despre literatură**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1983.
51. *** — **Ce este literatura? Şcoala formală rusă**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1983.
52. *** — **Pentru o teorie a textului (Antologie “Tel Quel”)**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1980.
53. *** — **Poetică şi stilistică. Orientări moderne**, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1972.
54. *** — **Théorie littéraire** (publié sous la direction de M. Angenot, J.

Bessière, Douwe Fokkema, E. Kusnner), PUF, Paris, 1989.
55. *** **Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă**, Ed. Universităţii "Al. I. Cuza", Iaşi, 1994.

C. Studii cu caracter specializat

I. Conceptul de literatură

1. Croce, Benedetto — **Poezia şi literatura**, în "Poezia", Ed. "Univers", Bucureşti, 1972, p. 23-78
2. Eliade, Mircea — **Itinerariu spiritual. Insuficienţele literaturii**, în "Atitudini şi polemici în presa literară interbelică", Institutul de Istorie şi Teorie Literară "G. Călinescu", Bucureşti, 1984, p. 348-353
3. Escarpit, Robert — **Definiţia termenului "literatură"**, în "Literar şi Social", Ed. "Univers", Bucureşti, 1974, p. 259-276
4. Marino, Adrian — **Literatura scrisă**, în "Hermeneutica ideii de literatură", Ed. "Dacia", Cluj, 1987, p. 33-46
5. Markiewicz, Henryk — **Trăsăturile definitorii ale literaturii**, în "Conceptele ştiinţei literare", Ed. "Univers", Bucureşti, 1988, p. 64-77
6. Robin, Régine — **Extension et incertitude de la notion de littérature**, în "Theorie littéraire", PUF, Paris, 1989, p. 45-49
7. Todorov, Tzvetan — **La notion de littérature**, "Edition du Seuil", Paris, 1987, p. 9-26
8. Wellek & Warrenn — **Literatura şi studiul literaturii**, în "Teoria literaturii", EPLU, Bucureşti, 1967, p. 37-42

II. Natura literaturii

1. Barthes, Roland — **L'imaginaţion du signe**, în "Essais critiques", "Edition du Seuil", Paris, 1964, p. 206-212
2. Culler, Jonathan — **La littérarité**, în "Théorie littéraire", PUF, Paris, 1989, p. 31-43
3. Jakobson, Roman — **Lingvistică şi poetică**, în "Probleme de stilistică", Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, p. 83-125
4. Richards, A. I. — **Cele două funcţii ale limbajului**, în "Principii ale criticii literare", Ed. "Univers", Bucureşti, 1974, p. 249-258
5. Sklovski, Victor — **Arta ca procedeu,** în "Poetică şi Stilistică. Orientări moderne.", Ed. "Univers", Bucureşti, 1972, p. 157-171
6. Tatarkiewicz, Wladyslaw — **Noţiunea de poezie**, în "Istoria celor şase noţiuni", Ed. "Meridiane", Bucureşti, 1981, p. 133-140
7. Tînianov, I. N. — **Faptul literar**, în "Ce este literatura? Şcoala formală rusă", Ed. "Univers", Bucureşti, 1983, p. 602-627
8. Vianu, Tudor — **Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului**, în "Arta prozatorilor români", EPL, Bucureşti, 1966, p. 11-19

III. Funcţiile literaturii

1. Aristotel — **Sfaturi în legătură cu stârnirea sentimentelor de milă şi frică**, (cap. XIII). **Tragicul brutal şi tragicul artistic. Feluritele chipuri de a stârni emoţia tragică** (cap. XIV), în "Poetica", Ed. Academiei, Bucureşti, 1965, p. 69-72
2. Auden, W. H. — **Poetul şi cetatea**, în Romulus Bucur, Alexandru Muşina –

"Antologie de poezie modern. Poeţi moderni despre poezie.", Ed. "Leka – Brîncuş", f. l., f. a., p. 219-230
3. Barthes, Roland — **Prefaţa la "Eseuri critice"**, în "Romanul scriiturii", Ed. "Univers", Bucureşti, 1987, p. 113-133
4. Eliot, T. S. — **Funcţia socială a poeziei**, în "Eseuri", Ed. "Univers", Bucureşti, 1974, p. 89-101
5. Pippidi, D. M. — **Platon şi problemele poeziei**, în "Formarea ideilor literare în Antichitate", "Editura Enciclopedică Română", Bucureşti, 1972, p. 53-76
6. Pippidi, D. M. — **Arta lui Horaţiu**, în op. cit., p. 153-169
7. Richards, A. I. — **Comunicarea şi artistul**, în "Principii ale criticii literare", Ed. "Univers", Bucureşti, 1974, p. 43-50

IV. Literatura scrisă şi orală, sacră şi profană, cultă şi populară, paraliteratura

1. Barthes, Roland — **Scriitori şi scriptori**, în "Romanul scriiturii", Ed. "Univers", Bucureşti, 1987, p. 124-133
2. Curtius, Ernest Robert — **Poezia şi teologia**, în "Literatura europeană şi Evul Mediu latin", Ed. "Univers", Bucureşti, 1970, p. 250-264
3. Eliade, Mircea — **Cuvânt înainte**, la "Istoria credinţelor şi a ideilor religioase", Ed. "Ştiinţifică şi Enciclopedică", Bucureşti, 1981, p. IX-XIII
4. Manolescu, Florin — **Speciile (Opera spaţială; Contra-utopia; Fantezia eroică; Ucronia, ficţiunea politică; Romanul poliţist)**, în "Literatura S.F.", Ed. "Univers", Bucureşti, 1980, p. 61-82
5. Marino, Adrian — **Literatura orală. Literatura sacră şi profană**, în "Hermeneutica ideii de literatură", Ed. "Dacia", Cluj, 1987, p. 47-73
6. Marino, Adrian — **Literatura populară, literatura de masă, paraliteratura.**, în op. cit., p. 161-175
7. Pânzaru, Ioan — **Tradiţiile orale**, în "Cercetare de estetica oralitţii", Ed. "Univers", Bucureşti, 1989, p. 120-232
8. Zumthor, Paul — **Triumful vorbirii**, în "Încercare de poetică medievală", Ed. "Univers", Bucureşti, 1983, p. 504-533

V. Metaliteratura

1. Barthes, Roland — **Utopia limbajului**, în "Romanul scriiturii", Ed. "Univers", Bucureşti, 1987, p. 65-67
2. Barthes, Roland — **Littérature et méta-langage**, în "Essais critiques", "Edition du Seuil", Paris, 1964, p. 106-107
3. Blanchot, Maurice — **Dispariţia literaturii**, în "Spaţiul literar", Ed. "Univers", Bucureşti, 1980, p. 271-280
4. Genette, Gérard — **Literatura ca atare**, în "Figuri", Ed. "Univers", Bucureşti, 1978, p. 118-129
5. Hăulică, Cristina — **Intertextualitate**, în "Textul ca intertextualitate", Ed. "Eminescu", Bucureşti, 1981, p. 17-87
6. Marino, Adrian — **Literatura cu literatură. Literatura despre literatură. Literatura critică.**, în "Hermeneutica ideii de literatură", Ed. "Dacia", Cluj, 1987, p. 367-417
7. Ricardou, Jean — **Literatura – o critică**, în "Pentru o teorie a textului", Ed. "Univers", Bucureşti, 1980, p. 127-155

VI. Antiliteratura

1. Breton, André — **Primul manifest al suprarealismului**, în Mario de Micheli,

		“Avangarda artistică a secolului XX”, Ed. “Meridiane”, Bucureşti, l968., p. 282-300
2.	Călinescu, Matei	**Ideea de avangardă**, în “Cinci fețe ale modernității”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1995, p. 87-129
3.	Lyotard, Jean François	**Răspuns la întrebarea: Ce este postmodernismul?**, în revista “Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 173-179
4.	Marino, Adrian	**Antiliteratura**, în “Dicționar de idei literare”, Ed. “Eminescu”, Bucureşti, 1973, p. 100-159
5.	Munteanu, Romul	**De la roman la antiroman**, în “Noul roman francez”, EPLU, Bucureşti, 1968, p. 7-21
6.	O’Hara, Frank	**Personismul. Un manifest**, în Romulus Bucur, Alexandru Muşina – “Antologie de poezie modernă. Poeți moderni despre poezie”, Ed. “Leka – Brîncuş”, f.l., f.a., p. 238-239
7.	Tzara, Tristan	**Manifestul Dada 1918**, în Mario de Micheli – “Avangarda artistică a secolului XX”, Ed. “Meridiane”, Bucureşti, 1968, p. 264-271

VII. Critica, istoria şi teoria literară

1.	Călinescu, George	**Teoria criticii şi istoriei literare**, în “Principii de estetică”, EPL, Bucureşti, 1968, p. 74-99
2.	Călinescu, George	**Istoria ca ştiință inefabilă şi sinteză epică**, în op. cit., p. 156-188
3.	Eliot, T. S.	**Funcția criticii**, în “Eseuri”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1974, p. 140-152
4.	Martin, Mircea	**Singura critică**, în “Singura critică”, Ed. “Cartea Românească”, Bucureşti, 1976, p. 68-81
5.	Wellek, René	**Teoria, critica şi istoria literară**, în “Conceptele criticii”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1970, p. 1-22
6.	Wellek, René	**Termenul şi conceptul de critică literară**, în op. cit., p. 22-38

VIII. Poetica, stilistica, retorica şi semiotica

1.	Carpov, Maria	**Ce este semiologia?**, în “Introducere la semiologia literaturii”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1978, p. 9-92
2.	Curtins, Ernest Robert	**Retorica**, în “Literatura europeană şi Evul Mediu latin”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1970, p. 78-97
3.	Eco, Umberto	**Către o logică a culturii. Limitele şi țelurile teoriei semiotice**, în “Tratat de semiotică generală”, Ed. “Ştiințifică şi Enciclopedică”, Bucureşti, 1982, p. 13-45
4.	Genette, Gérard	**Critique et poetique**, în “Figures III”, “Edition du Seuil”, Paris, 1972, p. 9-11
5.	Grupul M	**Introducere la “Poetică şi retorică”.**, în “Retorica generală”, “Univers”, Bucureşti 1974, p. 1-34
6.	Starobinski, Jean	**Leo Spitzer şi lectura stilistică**, în “Relația critică”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 191974, p. 45-81
7.	Tomaşevski, Boris	**Definirea poeticii**, în “Teoria literaturii. Poetica.”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1973, p. 21-28

IX. Genurile literare

1.	Corti, Maria	**Genuri literare şi codificări**, în “Principiile comunicării literare”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1981, p. 155-187
2.	Genette, Gérard	**Introducere în arhitext**, în “Introducere în arhitext. Ficțiune şi dicțiune.”, Ed. “Univers”, Bucureşti, 1994, p. 18-84
3.	Marino, Adrian	**Genurile literare**, în “Dicționar de idei literare”, Ed. “Eminescu”, Bucureşti, 1973, p. 703-734

4. Markiewicz, Henryk — **Genuri şi specii literare**, în "Conceptele ştiinţei literaturii", Ed. "Univers", Bucureşti, 1988, p. 166-203
5. Schiller, Friederich — **Despre poezia naivă şi sentimentală**, în "Scrieri estetice", Ed. "Univers", Bucureşti, 1981, p. 353-442
6. Todorov, Tzvetan — **L'origine des genres**, în "La notion de littérature", "Edition du Seuil", Paris, 1987, p. 27-46
7. Tomaşevski, Boris — **Genurile literare. Genurile narative**, în "Teoria literaturii. Poetica", Ed. "Univers", Bucureşti, 1973, p. 336-357
8. Wellek & Warrenn — **Genurile literare**, în "Teoria literaturii", EPLU, Bucureşti, 1967, p. 299-324

X. Modul de existenţă şi construcţia operei literare

1. Corti, Maria — **Nivele ale textului**, în "Principii ale comunicării literare", Ed. "Univers", Bucureşti, 1981, p. 130-140
2. Groeben, Norbert — **Criza metodei şi teoria consecventă a literaturii**, în "Psihologia literaturii", Ed. "Univers", Bucureşti, 1978, p. 213-226
3. Ingarden, Roman — **Structura fundamentală a operei literare**, în "Probleme de stilistică", Ed. "Univers", Bucureşti, 1972, p. 53-65
4. Ingarden, Roman — **Construcţia bidimensională a operei de artă literară. Caracterul schematic al operei literare.**, în "Studii de estetică", Ed. "Univers", Bucureşti, 1978, p. 33-80
5. Marino, Adrian — **Structura operei literare**, în "Introducere în critica literară", "Editura Tineretului", 1968, p. 28-80
6. Sollers, Philippe — **Nivelurile semantice ale unui text modern**, în "Pentru o teorie a textului", Ed. "Univers", Bucureşti, 1980, p. 273-282
7. Tatarkiewicz, Wladyslaw — **Forma: Istoria unui termen şi a unei noţiuni**, în "Istoria celor şase noţiuni", Ed. "Meridiane", Bucureşti, 1981, p. 312-347
8. Walzel, Oskar — **Conţinut şi formă**, în "Conţinut şi formă în opera poetică", Ed. "Univers", Bucureşti, 1976, p. 18-57
9. Wellek & Warrenn — **Modul de existenţă al operei literare**, în "Teoria literaturii", EPL, Bucureşti, 1967, p. 190-209

XI. Stilul operei literare

1. Barthes, Roland — **Gradul zero al scriiturii. Ce este scriitura**, în "Poetică şi stilistică", Ed. "Univers", Bucureşti, 1972, p. 220-234
2. Genette, Gérard — **Stil şi semnificaţie**, în "Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune.", Ed. "Univers", Bucureşti, 1994, p. 161-209
3. Markiewicz, Henryk — **Stilul textului literar şi cercetarea sa**, în "Conceptele ştiinţei literaturii", Ed. "Univers", Bucureşti, 1988, p. 109-133
4. Mukarovsky, Jan — **Despre limbajul poetic**, în "Studii de estetică", Ed. "Univers", Bucureşti, 1974, p. 343-361
5. Riffaterre, Michael — **Incercare de definire a stilului**, în "Probleme de stilistică", Ed. "Ştiinţifică", Bucureşti, 1964, p. 53-82
6. Terracini, Benvenuto — **Metodele stilisticii şi teoria criticii**, în op. cit., p. 120-143
7. Ulmann, S. — **Reconstituirea valorilor stilistice**, în "Probleme de stilistică", Ed. "Univers", Bucureşti, 1972, p. 103-119
8. Vianu, Tudor — **Cercetarea stilului**, în "Studii de stilistică", EDP, Bucureşti, 1968, p. 41-59

XII. Figurile de sunet, ritmul, metrul şi rima

1.	Brik, Osip	**Repetiții fonice**, în "Ce este literatura? Şcoala formală rusă", Ed. "Univers", Bucureşti, 1983, p. 516-554
2.	Brik, Osip	**Ritm şi sintaxă**, în "Poetică şi stilistică", Ed. "Univers", Bucureşti, 1988, p. 185-191
3.	Hrabak, Josef	**Versul. Valoarea de comunicare a versului. Ritmul şi metrul.**, în "Introducere în teoria versificației", Ed. "Univers", Bucureşti, 1983, p. 19-47
4.	Manolescu, Nicolae	**Despre poezie**, Ed. "Cartea Românească", Bucureşti, 1987, p. 24-35 şi 72-85
5.	Streinu, Vladimir	**Estetica versului liber**, în "Versificația modernă", EPL, Bucureşti, 1966, p. 285-301
6.	Tînianov, I. N.	**Problema limbajului versificat**, în "Teoria limbajului poetic", Ed. Universității "Al. I. Cuza", Iaşi, 1994, p. 55-67
7.	Tomaşevski, Boris	**Eufonia**, în "Teoria literaturii. Poetica.", Ed. "Univers", Bucureşti, 1973, p. 105-127
8.	Wellek & Warrenn	**Eufonia, ritmul şi metrul**, în "Teoria literaturii", EPLU, Bucureşti, 1967, p. 210-229

XIII Imaginea, metafora, simbolul şi mitul

1.	Blaga, Lucian	**Geneza metaforei**, în "Trilogia culturii", ELU, Bucureşti, 1969, p. 275-289
2.	Burgos, Jean	**Imaginea în libertate**, în "Pentru o poetică a imaginarului", Ed. "Univers", Bucureşti, 1988, p. 36-80
3.	Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain	**Introducere** la "Dicționar de simboluri", Ed. "Artemis", Bucureşti, 1994, p. 15-64
4.	Eliade, Mircea	**Miturile lumii moderne. Mituri şi mass-media. Miturile şi poveştile cu zâne.**, în "Aspecte ale mitului", Ed. "Univers", Bucureşti, 1978, p. 170-189
5.	Gusdorf, Georges	**Conştiința mitică – Structură a ființei în univers**, în "Mit şi metafizică", Ed. "Amarcord", Timişoara, 1996, p. 11-18
6.	Ricoeur, Paul	**Metafora ca "schimbare de sens"**, în "Metafora vie", Ed. "Univers", Bucureşti, 1984, p. 176-191
7.	Todorov, Tzvetan	**Limbajul şi dublurile sale**, în "Teorii ale simbolului", Ed. "Univers", Bucureşti, 1983, p. 310-338
8.	Vianu, Tudor	**Problemele metaforei. Problema lingvistică a metaforei. Funcția estetică a metaforei.**, în "Studii de stilistică", EDP, Bucureşti, 1968, p. 301-362
9.	Vianu, Tudor	**Simbolul artistic**, în op. cit., p. 363-371.

SUMAR

1. Notă introductivă..

2. Conceptul de literatură (I)...

3. Natura literaturii (II)..

4. Funcțiile literaturii (III)..

5. Literatura scrisă şi orală; sacră şi profană; cultă şi

populară;

paraliteratura (IV)..

6. Metaliteratura (V)...

7. Antiliteratura (VI)..

8. Critica, istoria şi teoria literară (VII)...

9. Poetica, retorica, stilistica şi semiotica (VIII)...

10. Genurile literare (IX)..

11. Modul de existență şi construcția operei literare (X)..................................

12. Stilul operei literare (XI)..

l3. Figurile de sunet, ritmul, metrul şi rima (XII)..

14. Imaginea, metafora, simbolul şi mitul (XIII)..

15. Bibliografie...